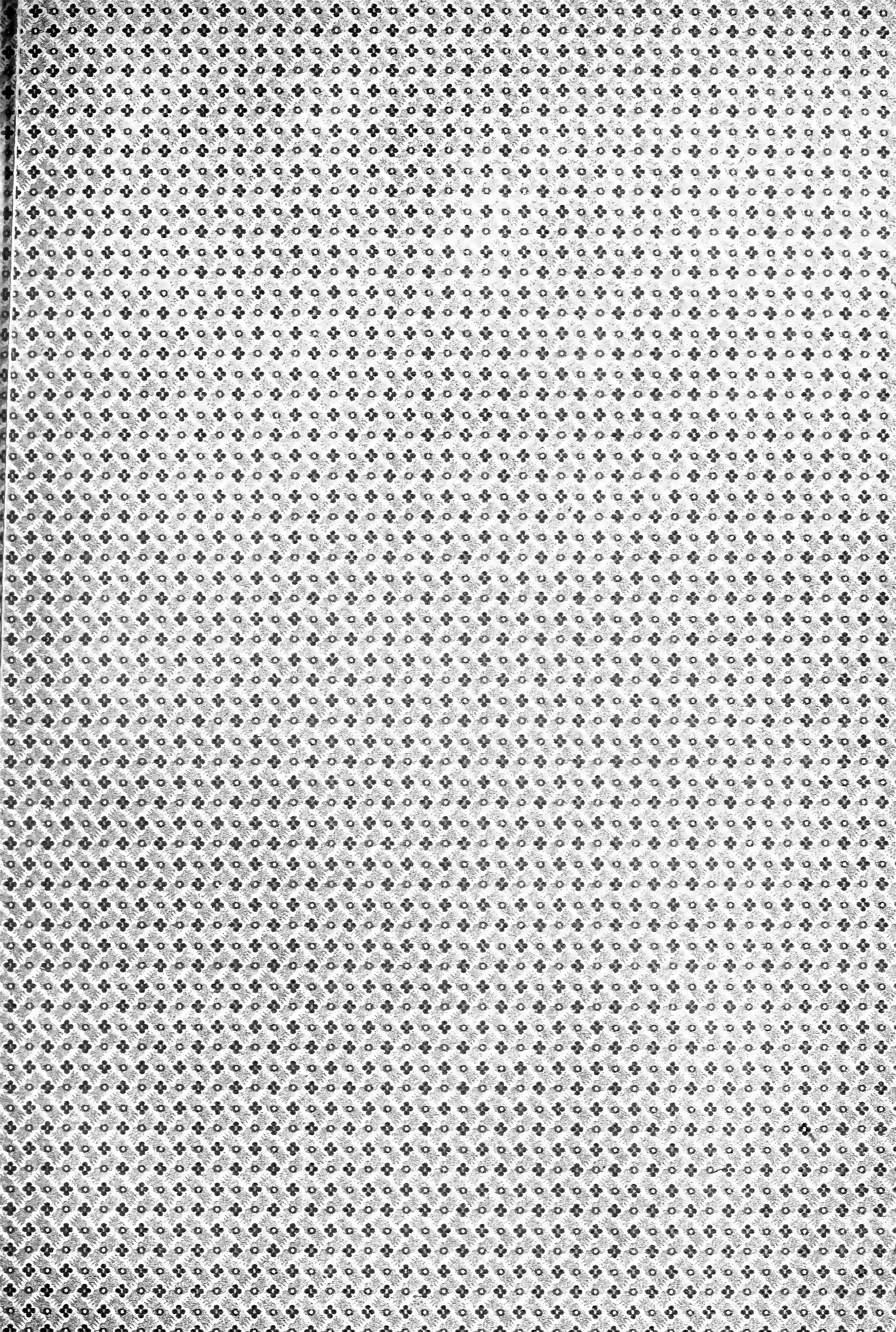





The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

EL PÓRTICO
DE
LA GLORIA

ESTUDIO
SOBRE ESTE CÉLEBRE MONUMENTO

DE LA

BASILICA COMPOSTELANA

POR EL M. I. SR. LICENCIADO

D. ANTONIO LÓPEZ FERREIRO,

Canónigo de la referida Santa Apostólica Iglesia y C. de la Academia de la Historia.

DIBUJOS DE A. BAR.—GRABADOS DE E. MAYER

SEGUNDA EDICIÓN

CON LICENCIA ECLESIÁSTICA

SANTIAGO:
IMP. Y ENC. DEL SEMINARIO C. CENTRAL
1893

EL PÓRTICO

DE

LA GLORIA

EL PÓRTICO
DE
LA GLORIA

ESTUDIO
SOBRE ESTE CÉLEBRE MONUMENTO
DE LA
BASILICA COMPOSTELANA

POR EL M. I. SR. LICENCIADO

D. ANTONIO LÓPEZ FERREIRO,

Canónigo de la referida Santa Apostólica Iglesia y C. de la Academia de la Historia.

DIBUJOS DE A. BAR.—GRABADOS DE E. MAYER

SEGUNDA EDICIÓN



CON LICENCIA ECLESIÁSTICA

SANTIAGO:
IMP. Y ENC. DEL SEMINARIO C. CENTRAL
1893

AL

Excmo. Sr. Deán y Cabildo de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago.

Excmo. Señor:

La presente obrilla no tiene otro título á la benévola acogida de V. E., que el versar sobre uno de los objetos que más enaltecen á esta S. A. Metropolitana Iglesia. Sin embargo, con sola esta recomendación, ya no se cree osado el que subscribe al ponerla bajo el amparo del nombre de V. E.; pues está seguro de que V. E., que siempre se ha mostrado tan solícito por la conservación de todo lo que pueda redundar en gloria y esplendor de esta insigne Metrópoli, no habrá de desdeñarla.

Y para quedaros obligado, este motivo más tendrá, Excmo. Señor, el más indigno entre los que se honran con pertenecer á tan respetable Corporación.

Santiago 30 de Diciembre de 1892.

ANTONIO LÓPEZ FERREIRO.





EL PÓRTICO DE LA GLORIA

Nunca podría perdonarse al maestro Mateo el atrevimiento de alterar el armonioso y bien concebido plan que presidió á la construcción de las tres puertas principales de la Basílica Compostelana, si, al echar abajo la Occidental, no pensara en substituirla con otra que hiciera inmortal su memoria, y colocara su nombre entre los de los primeros artistas del mundo.

No se ocultaba á Mateo el grave compromiso en que venía á ponerle su osadía; pero con aquella secreta confianza en sus fuerzas, que suele ser compañera del

genio, no se arredró de su empresa. Verdad es que hasta tal punto no le había empujado el mero deseo de satisfacer pueriles vanidades; pues su obra, en realidad, respondía á fundadas exigencias del momento. La Puerta occidental de la Basílica carecía, como las otras dos principales, de pórtico ó vestíbulo: comenzaba entonces á estar en boga este accesorio del templo; y no era justo que la Iglesia de Santiago careciese de ese aditamento, que en las antiguas basílicas de la época romana era casi considerado como una pieza indispensable.

Tal fué el motivo que puso en manos de Mateo el compás con que trazó la difícil obra, que, por los años 1180, le encomendó el insigne arzobispo D. Pedro Suárez de Deza.

Si fuera dable registrar los profundos senos de aquella mente vastísima, al tiempo que estaba elaborando y madurando los planos para su obra, sería de ver el rápido y destellante cruzar de las más luminosas ideas, que, cual bellísimos fantasmas, acudían en tropel al certamen, á que tácitamente las convocaba el fecundo ingenio del artista.

Al fin Mateo salió airoso en la demanda; y el pensamiento, que, en definitiva, adoptó, con ser tan original y tan distinto del ejecutado en la antigua puerta, no lo excluía, sino que lo comprendía y lo presentaba bajo otra nueva fase. En la puerta levantada un siglo antes

veíase representada la Transfiguración del Señor: Mateo no se satisfizo con sólo este brillante episodio de la vida del Hombre-Dios; propúsose grabar sobre el mármol y el granito toda una epopeya, un *divino drama*, de más originalidad, en cierta manera, que el de Dante.

Dado el primer paso en la senda de lo original y lo nuevo, Mateo quiso ser consecuente consigo mismo. Mas, prescindiendo de los elementos que tenía á la mano en la Basílica, cuya coronación y remate iba él á poner, pocos podía hallar en otras partes. Entonces aún no se habían levantado las magníficas fachadas de Nuestra Señora de París, de Chartres, de Amiens y de Reims, y en Italia continuaba dándose preferencia al Mosaico sobre la Estatuaria, pues, como observa Didrón, en este país, durante la Edad Media, no se había comprendido bien el modo de adaptar la Estatuaria á la Arquitectura.

Podía consultar, es cierto, algunos monumentos notables, tanto en España, como en el extranjero [1]; pero en ninguno de ellos encontraba lo que él iba buscando,

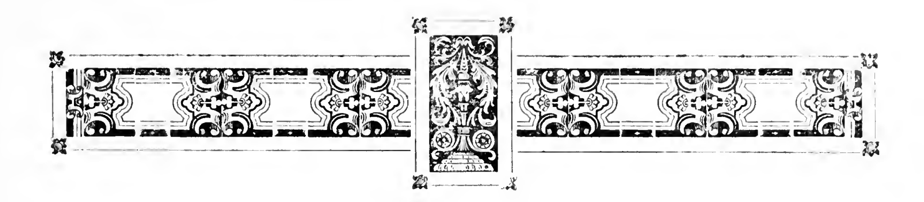
1 Entre otros pudo Mateo estudiar la portada de Ripoll, y el pórtico de Santa María Magdalena de Vézelay, construído hacia mediados del siglo XII. De éste dice Viollet-Le-Duc *(Dictionnaire raisonné de l' Architecture francaise,* tomo VII, pág. 264), que era una de las obras más notables de la Edad Media: y en efecto, vese allí, tanto en las esculturas que decoran la puerta (en cuya interpretación estuvo Viollet-Le-Duc bien poco feliz), como en las que estaban sobre el muro exterior del pórtico, elección adecuada de asuntos y unidad de pensamiento. Con todo, de la ejecución, de la disposición de partes, y de lo trascendental de los conceptos allí expresados, no debió haber quedado Mateo completamente satisfecho.

á saber; además de lo original y vasto de la composición, unidad y armonía.

Se vió, pues, precisado á concentrar principalmente sus estudios en el mismo monumento que iba á ser objeto de sus faenas y desvelos. Afortunadamente aquí pudo aprender, no sólo el partido que podía sacarse de la Estatuaria empleada como motivo de ornamentación, sino lo bien que podían traducirse en la piedra las más grandiosas y sublimes ideas.

La verdad de las anteriores afirmaciones es lo que nos proponemos demostrar en los tres artículos siguientes.





I

ASUNTO Y COMPOSICIÓN

TRATÁNDOSE de edificar un pórtico para una iglesia, la idea capital y generadora de la representación artística que debía destacarse en esta fábrica, era bien obvia; á saber: "Esta es la casa de Dios y la puerta del Cielo" [1]. La significación mística de *Pórtico* ya nos la dió Guillermo Durando en su *Rationale divinorum officiorum* con las siguientes palabras: "El atrio de la iglesia significa á Jesucristo, por quien se nos abre la puerta de la celestial Jeru-

1 "Haec est domus Dei et porta coeli." *(Genesis,* XXVIII, 17).

salén. Es llamado pórtico, de puerta, ó porque está siempre abierto á todos" [1]. Y aquí está el mérito principal de nuestro arquitecto; el cual de tal manera supo concebir y presentar una idea, vulgar, hasta cierto punto, y trivial, que todo en ella revela originalidad, majestad y grandeza [2].

No se contentó Mateo con esculpir sobre el tímpano de la nueva puerta, como entonces se acostumbraba, la imagen del Salvador, rodeada de los doce Apóstoles y de los atributos de los Evangelistas.

Tampoco se satisfizo con representar allí la grandiosa escena del Juicio final, según lo que se ve en otras fábricas, casi todas más modernas, de fama universal, como en la catedral de París, en la de Autun, en la de Chartres, en la de Amiens, en la de Reims, en la de Burdeos, en la de Roan, en la de San Trófimo de Arlés, en la de San Urbano de Troyes, en la de San Marcos de Venecia, etc... Consideró Mateo, y, á nues-

[1] "Atrium ecclesiae significat Christum, per quem in coelestem Hierusalem patet ingressus; quod et porticus dicitur, sic dictus a porta, vel quod sit aperta." (Lib. I, cap. 1, par. XX).

[2] Una grave dificultad se le presentó desde luego, y fué el desnivel del terreno. Esta dificultad la venció Mateo, tan ingeniosamente como de él podía esperarse, construyendo un basamento hueco (lo que hoy llamamos *Catedral vieja),* de unos ocho metros en alto y abovedado, cuya inmensa pesadumbre descansa sobre robustos machones, modelados con singular primor y delicadeza. Esto impidió, es verdad, que se pudiesen dar al Pórtico las grandes dimensiones que tenían otros, construídos por aquellos tiempos, como el de Vézelay, el de Moissac, el de Charité-sur-Loire, el de Cluny, etc.....; pero la magnífica y espaciosa galería de las naves laterales suplía con ventaja el servicio que pudiese prestar un vasto pórtico.

tro juicio, acertadamente, que la tremenda escena del Juicio final no entraba bien, como asunto de primer término, en el concepto de *Casa de Dios y Puerta del Cielo.*

Otros caracteres juzgó Mateo que debía ofrecer la representación artística que simbolizase la mansión de los justos, ya comprensores, ya viadores, ó sea, la sociedad de Dios con los hombres, especialmente con sus amigos. Estos caracteres los estudió nuestro Maestro principalmente en las Epístolas de San Pablo, en el Apocalipsis y en los Libros de Isaías y Daniel.

Lo primero que procuró buscar, fué el concepto de *Casa de Dios (Domus Dei),* según la doctrina de la Iglesia y lo contenido en los Libros santos y en la Tradición; pues es evidente que aquí no se trata de un edificio material, sino moral.

En San Pablo pudo hallar cuál era el concepto simbólico de *Casa de Dios.* "Mas Cristo está, dice el Apóstol, como hijo en su propia casa; LA CUAL CASA SOMOS NOSOTROS, si hasta el fin conservamos firme la confianza y la gloriosa esperanza" [1].

La *Casa de Dios* son, pues, los cristianos, el pueblo cristiano; los cuales tanto más serán *Casa de*

[1] "Christus vero tamquam filius in domo sua; *quae domus sumus nos,* si fiduciam, et gloriam spei usque ad finem, firmam retineamus." *(Ad Hebr.* III, 6). (V. también: *I. Ad Corinth.* III, 17, y *I Ad Timoth.* III, 15).—El mismo concepto expresa San Pedro en su *Primera Carta,* II, 5.

Dios, cuanto más firme y legítima sea su esperanza.

La *Casa de Dios* es la ciudad santa, la Jerusalén nueva que baja del cielo [1], la sociedad, en fin, establecida entre Dios y los hombres, en virtud del pacto que Jesucristo selló con su sangre en el Calvario [2].

Restaba averiguar qué caracteres debían ofrecer los que pudiesen ser considerados como *Casa* ó *Habitación de Dios.*

Estos caracteres se reducen principalmente á dos:

1.° El ser fundados sobre la base de los Apóstoles y de los Profetas, y sobre la misma piedra angular, Cristo Jesús:

2.° El ser regenerados y renovados interiormente, y aun exteriormente, por la mudanza de costumbres.

El primer carácter se halla puntualmente descrito por San Pablo, que dice: "Luego ya no sois huéspedes y extranjeros, sino conciudadanos de los santos y familiares de la casa de Dios, edificados sobre el fundamento de los Apóstoles y Profetas, y sobre la misma piedra angular, Cristo Jesús" [3].

El segundo se encuentra á cada paso notado en las Epístolas del mismo Apóstol; que nada encarga con

1 San Juan: *Apocalypsis,* XXI, 2.
2 Daniel: IX, 27.
3 "Ergo, jam non estis hospites et advenae; sed estis cives sanctorum et domestici Dei, superaedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Jesu." *(Ad Ephesios,* II, 19 y 20).

mayor encarecimiento á los fieles, que la regeneración mística y espiritual. Para el caso, sólo citaremos el versículo 15, cap. VI, de la Carta á los Gálatas: "Porque en Cristo Jesús nada vale, ni la circuncisión, ni la no circuncisión, sino la nueva criatura" [1].

Ambos caracteres los esculpió Mateo con notable propiedad y viveza.

La *Casa de Dios* se ve precisamente representada en el tímpano central y gran arco que lo rodea. Pues bien; este tímpano y arco descansan sobre las estátuas de los Apostóles y de los Profetas; los primeros á la derecha, los segundos á la izquierda [2]: *Super fundamentum Apostolorum et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Jesu* [3].

En el punto en que los arcos menores tocan con el mayor, tanto de un lado como de otro, y sobre la imposta que corona las columnas y machones, se ven unas figuras como de infantillos, guiados por mano de Angeles, y completamente desnudos, cual convenía á

1 "In Christo enim Jesu neque circumcisio aliquid valet, neque praeputium, sed nova creatura."—Por lo demás, San Pablo no hizo otra cosa, que recordar el encargo que tantas veces había hecho Jesucristo, como en San Mateo (XVIII, 3): *Nisi conversi fueritis et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum coelorum;* y en San Juan (III, 3): *Nisi quis renatus fuerit denuo, non potest videre regnum Dei.*—Y para realizar de hecho esta regeneración, Jesucristo instituyó el sacramento del Bautismo.

2 Siempre que hablemos de "izquierda" ó "derecha", nos referiremos á la del espectador.

3 *Loc. cit.*—San Germán de París declaró á maravilla el sentido de este texto de San Pablo, en los siguientes términos: *Quod Propheta clamat futurum, Apostolus docet factum.*

los que se habían despojado de todo lo que pertenecer pudiese al hombre viejo: *In Christo enim Jesu neque circumcisio aliquid valet, neque praeputium, sed nova creatura* [1].

El suave ambiente que respiran los moradores de esta *Casa*, es el de la paz y dulce concordia, según aquello del Salmo LXXV, vers. 3: "El lugar de su habitación es la paz" [2].

Así San Pablo, para mover á sus connacionales, los Hebreos, á que saliesen de su incredulidad y entrasen en la Iglesia de Jesucristo, emplea estas palabras: "Apresurémonos á entrar en aquel lugar de descanso" [3].

De aquí que todas las figuras que se destacan en este tímpano estén rebosando dulce calma y santa alegría. Dígase, si no, ¡si es posible pintar con mayor viveza la tranquilidad y quietud de ánimo que revelan los semblantes de Daniel y San Juan Apóstol!

Falta aún aquel detalle de "sobre la misma piedra angular, Cristo Jesús: *Ipso summo angulari lapide, Christo Iesu* [4], para cuya representación agotó Mateo todo el esfuerzo de su fecunda imaginación y de su potencia creadora.

En efecto, Jesucristo es la clave, ó sea la piedra

1 *Loc. cit.*
2 "Factus est in pace locus ejus."
3 "Festinemus ergo ingredi in illam requiem." *Ad Hebr.* IV, 11.
4 *Loc. cit.*

angular, tanto en el arco menor de la derecha, como en el de la izquierda. Pero en el arco mayor la figura del Salvador es el centro hacia el cual convergen todas las líneas; es, á la vez, el foco que todo lo inunda con los resplandores de su claridad, y el imán que todo lo atrae y absorbe, así como el océano absorbe todos los ríos.

Jesucristo es Rey de los reyes y Señor de los señores [1], lumbre de todas las gentes [2], y de todo el mundo, heredero universal de todo lo creado [3], juez supremo de vivos y muertos [4], autor y consumador de la Fe [5]. Mas Mateo aquí, inspirándose en San Pablo, lo ha contemplado principalmente como Sumo Sacerdote. "Jesús, dice el Apóstol, hecho Pontífice eterno según el orden de Melquisedec, entró delante de nosotros como nuestro precursor" [6]: y más adelante, en la misma Epístola, con más concisión, pero con no menor energía, le llama: "Gran Sacerdote en la Casa de Dios" [7]. Y Jesucristo, no sólo es Pontífice, sino Víctima; y víctima que está manando raudales de sangre de sus manos, de sus pies, de su propio costado; víctima que quebrantó las puertas del infierno, y nos fran-

1 San Pablo, *I ad Timoth.*, VI, 15.
2 San Juan, *Apocalyp.*, XXI, 24.
3 San Pablo, *Ad Hebr.*, I, 2.
4 San Pablo, II *Ad Timoth.*, IV, 1.—San Juan, *Evang.*, V, 22.
5 San Pablo, *Ad Hebr.*, XII, 2.
6 "Praecursor pro nobis introivit Jesus, secundum ordinem Melchisedech Pontifex factus in aeternum." (*Ad Hebr.*, VI, 20).
7 "Sacerdotem magnum super domum Dei." (*Ad Hebr.*, X, 21.)

queó de par en par las del Cielo. "Mas Cristo, son palabras de San Pablo, asistiendo como Pontífice de los bienes futuros..., por su propia sangre entró una sola vez en el Sancta Sanctorum, conseguida la redención eterna...: y así le bastó una sola vez el ser inmolado para expiar los pecados de muchos" [1].

Nada más propio que este asunto para esculpir sobre las puertas de una Basílica.

La escena del Juicio final nos da idea del poder divino, aunque no del todo completa; porque las misericordias de Dios son sobre todas sus obras [2]. A vista de la obra de Mateo podemos formar cabal concepto de la justicia de Dios, que no perdonó á su propio Hijo, pero que en su sabiduría halló medio de salvar á los rebeldes y prevaricadores. Aquí Dios, sin faltar á la justicia, retira los diques á su bondad y misericordia para sumergir al mundo en el abismo de sus beneficios.

Ocupándose Viollet-Le-Duc de los resortes que poseían los antiguos maestros del arte para dar expresión dramática á sus obras, después de decir que no se contentaban con la simple apariencia material del hecho, sino que lo traducían por medio de una representación ideal y poética, ó por la manifestación de un

1 "Christus autem assistens Pontifex futurorum bonorum... per proprium sanguinem introivit semel in sancta, aeterna redemptione inventa... Sic et Christus semel oblatus est ad multorum exhaurienda peccata." (*Ad Hebr.*, IX, 11, 12 y 28).—Compúlsese también lo que se lee en el Cap. VII, 24 y siguientes de la misma Epístola.

2 "Miserationes ejus super omnia opera ejus." (*Psalm.* CXLIV, 9).

sentimiento análogo y paralelo, termina así: "Dar á un héroe proporciones superiores á las de los personajes que él combate, es entrar en la primera condición: Representar á un personaje colosal, lanzando dardos desde lo alto de su carro, arrastrado por caballos á escape, sobre una gran turba de pequeños enemigos postrados en tierra y en actitud suplicante, es la traducción ideal y poética de un hecho: Pero dar á las facciones de este personaje una expresión impasible, de modo, que, al parecer, no tiende sobre los vencidos sino una mirada vaga, exenta de pasión y de cólera, es grabar en el ánimo del espectador una impresión de grandeza moral, que instintivamente produce el efecto apetecido" [1].

Si se considera, que los dardos que el personaje colosal aquí arroja desde lo alto de su trono, no son dardos de muerte, sino dardos de amor y de vida, forjados al calor de su seno y empapados en la sangre de sus venas; si se contempla la expresión vaga é indefinida de aquel semblante sereno, lleno de majestad y de grandeza, como del que tiene plena conciencia de su poder, y que nada puede esperar y temer de la muchedumbre que le rodea, se comprenderá la admiración, y aun estupor, que involuntariamente se siente al estudiar aquella obra incomparable.

1 *Dictionnaire raisonné de l'Architecture francaise,* tom. VIII, pág. 157.

La disposición general de las figuras del tímpano está tomada del Capítulo IV del Apocalipsis, que, en lo que se refiere á nuesto objeto, dice así: "Y luego fuí en espíritu: y he aquí un trono que estaba puesto en el cielo, y sobre el trono uno sentado...; y al rededor del trono veinticuatro sillas; y sobre las sillas veinticuatro ancianos, vestidos de ropas blancas, y en sus cabezas coronas de oro...; y en medio del trono, y al rededor del trono, cuatro animales, llenos de ojos delante y detrás. Y el primer animal semejante á un león; y el segundo animal semejante á un toro; y el tercer animal con cara como de hombre; y el cuarto animal semejante á una águila volando" [1].

Es de advertir, sin embargo, que Mateo introdujo aquí ciertas representaciones algún tanto extrañas [2], como vamos á ver.

En el centro del tímpano aparece el Redentor con el pecho desnudo y mostrando sus llagas abiertas. A sus pies doble fila de ángeles, una de cada lado, presentan

1 "Et statim fui in spiritu: et ecce sedes posita erat in coelo, et supra sedem sedens... et in circuitu sedis sedilia vigintiquatuor: et super thronos vigintiquatuor seniores sedentes, circumamicti vestimentis albis, et in capitibus eorum coronae aureae... et in medio sedis, et in circuitu sedis, quatuor animalia plena oculis ante et retro. Et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilae volanti." (Vers. 2, 4, 6 y 7).

2 Decimos *extrañas,* no sólo porque, al parecer, desdicen de este lugar, sino también porque apenas se ven reproducidas en otras Basílicas. No sabemos de más pórticos que contengan esculpido un asunto semejante, que el meridional de San Severino de Burdeos (año 1247), el Occidental de la Catedral de Orense, y el de la de Autún.

en sus brazos los instrumentos de la Pasión, que á la vez lo son de nuestra redención. En el riquísimo capitel sobre que descansa el trono del Salvador se ven también, admirablemente esculpidas, las tres tentaciones de Jesucristo.

Ahora bien: ¡dígasenos si se habría podido interpretar con mayor propiedad aquel pasaje de la Carta de San Pablo á los Hebreos: "Porque no tenemos un Pontífice que no pueda conllevar con nosotros nuestras flaquezas; que no haya sido en todo tentado, como nosotros, aunque sin incurrir en pecado!" [1].

¡Qué felicísima idea la de recordar asimismo aquella otra tan dulce y tan consoladora afirmación del mismo Apóstol: "Por lo que padeció y por las tentaciones que sufrió, por lo mismo es poderoso para auxiliar á los que son tentados"! [2].

Resta ahora que hablemos de los moradores de aquella *Casa;* de aquella muchedumbre que ocupa el fondo del tímpano; "de la raza escogida, los regios sacerdotes, la gente santa, el pueblo de ganancia," como se expresa San Pedro [3].

En efecto; vense allí como unas treinta y ocho esta-

[1] "Non enim habemus Pontificem, qui non possit compati infirmitatibus nostris: tentatum autem per omnia pro similitudine absque peccato." *(Ad Hebr.,* IV, 15).

[2] "In eo enim, in quo passus est ipse et tentatus, potens est et eis, qui tentantur, auxiliari." *(Ad Hebr.,* II, 18).

[3] "Vos autem genus electum, regale sacerdotium, gens sancta, populus acquisitionis." *(I S. Petri,* II, 9).

tuíllas, vestidas de blanco, orladas de diadema, con las manos levantadas en actitud de adorar, y los ojos fijos en el Salvador.

Tal disposición cuadra á maravilla con lo que poco más adelante dice San Pedro en la misma I Epístola: "Mas ahora os habeis vuelto al Pastor y Obispo de vuestras almas" [1]; ó con lo que, con más extensión, expuso San Pablo, hablando á los Hebreos, á saber: "Poniendo los ojos en el autor y consumador de la fe, Jesús, el cual, habiéndole sido propuesto gozo, sufrió cruz, menospreciando la ignominia, y está sentado á la diestra del trono de Dios: considerad... atentamente á Aquél que sufrió tal contradicción de los pecadores contra su persona... Y os habeis acercado al monte Sión y á la ciudad de Dios vivo, la Jerusalén celestial, y á la compañía de muchos millares de Angeles, y á la Iglesia de los primogénitos, que están empadronados en los cielos, y al Juez de todos, Dios, y á los espíritus de los justos consumados, y á Jesús, medianero del nuevo Testamento, y á la aspersión de la sangre, que habla con más eficacia que la de Abel" [2]. Si se repara en la dulce emoción que tan vivamente se pinta en aquellos sem-

1 "Sed conversi estis nunc ad Pastorem, et Episcopum animarum vestrarum." (Cap. II, 25).

2 "Aspicentes in auctorem fidei, et consummatorem, Jesum, qui proposito sibi gaudio, sustinuit crucem, confusione contempta, atque in dextera sedis Dei sedet. Recogitate... eum, 'qui talem sustinuit a peccatoribus adversum semetipsum contradictionem..... Sed acces-

blantes llenos de gratitud y de amor, parece que se oye el murmullo de sus labios, que están profiriendo aquellos versículos del Apocalipsis: "En tu sangre nos has redimido para Dios de toda tribu, de toda lengua, de todo pueblo y de toda nación, y para nuestro Dios nos has hecho reyes y sacerdotes" [1].

Mateo no ignoraba el partido que, para expresar con fuerza y vehemencia un asunto, podía sacarse del contraste ó contraposición de otros objetos, que tuviesen alguna relación con lo principalmente intentado. No se descuidó, por tanto, en echar mano de éste recurso, que, por otro lado, venía á dar el último complemento á su obra.

En el arco central veíase representada la ACCIÓN DE JESUCRISTO EN EL PUEBLO CRISTIANO: faltaba esculpir la ACCIÓN DE JESUCRISTO (que, según el Apóstol San Juan, es "el Alfa y la Omega, el primero y el último, el principio y el fin" [2]) EN EL PUEBLO JUDÍO Y EN EL PUEBLO GENTIL.

Para hacer ver lo que representaba Jesucristo en

sistis ad Sion montem, et civitatem Dei viventis, Jerusalem coelestem, et multorum millium Angelorum frequentiam, et Ecclesiam primitivorum, qui conscripti sunt in coelis, et judicem omnium Deum, et spiritus justorum perfectorum, et Testamenti novi mediatorem Jesum, et sanguinis aspersionem melius loquentem quam Abel." (Capit. XII, 2, 3, 22, 23 y 24).

1 "Redemisti nos Deo in sanguine tuo ex omni tribu, et lingua, et populo, et natione: et fecisti nos Deo nostro regnum, et sacerdotes." (Cap. V, 9 y 10).

2 *Apocalypsis,* XXII, 13.

el Pueblo Judío, destinó Mateo el arco pequeño de la izquierda: para describir su acción entre las Naciones Gentiles destinó el de la derecha.

Consta el arco de la izquierda de tres arquivoltas: La primera, comenzando por arriba, se compone exclusivamente de espeso y frondoso follaje: La segunda ofrece entre el follaje diez figuras humanas, en posturas un tanto violentas: La tercera otras once figuras en actitud más reposada.

Las figuras de la segunda arquivolta representan al Pueblo Judío militante. Todas ellas, á excepción de la última del lado derecho, están provistas de una tarjeta, que procuran tener bien agarrada con las dos manos á través de un grueso toro ó bocelón, que á manera de cepo las tiene sujetas por el pecho. La tarjeta, que guardan con tanto cuidado, simboliza la *Palabra de Dios,* la cual había sido confiada á los Judíos [1]. El bocelón, que las tiene como aprisionadas, significa la *Ley,* que, según el Apóstol, tenía al hombre como en encierro y en prisión [2].

Mas, siendo Jesucristo el fin de la Ley [3], cuando llegó la plenitud de los tiempos, los que estaban bajo el yugo de la Ley, redimidos por el Salvador, pasaron á

1 "Credita sunt illis eloquia Dei." *(Ad Rom.,* III, 2).

2 "Nunc autem soluti sumus a lege mortis in qua DETINEBAMUR." *(Ad Rom.,* VII, 6). "Prius autem quam veniret fides, sub Lege CUSTODIEBAMUR CONCLUSI." *(Ad Galat.,* III, 23). "Nolite iterum JUGO SERVITUTIS CONTINERI." *(Id.,* V, 1).

3 "Finis enim Legis, Christus." *(Ad Rom.,* X, 4).

obtener puesto de hijos en la *Casa de Dios* [1]: esto quieren decir aquellas figuras desnudas, que, conducidas por mano de Angeles, pasan de este arco pequeño al grande, en donde son recibidas y coronadas, pues "el Señor no desechó á su pueblo" [2].

En la tercera arquivolta se ve simbolizado el Limbo de los Justos, el Senado del pueblo hebreo, los Padres de los Israelitas, de los cuales procede Cristo según la carne [3]: en la clave está la imagen del Salvador entre Adán y Eva, que le contemplan llenos de asombro y veneración; á uno y otro lado, siguen algunos Patriarcas de la Antigua Ley, hasta el número de ocho, casi ocultos entre densísimo follaje.

Es de advertir, que todas las figuras de las dos arquivoltas llevan vestimenta, á excepción de Adán y de Eva; los cuales tampoco ostentan, como los demás, orladas sus sienes de diadema: lo mismo acontece, por lo que respecta á la diadema, á una figura de la tercera arquivolta, que es la última del lado izquierdo; la cual, á nuestro juicio, debe representar á Moisés, quien, según San Pablo, en la antigua casa de Dios se hallaba como siervo fiel [4]. La co-

1 "At ubi venit plenitudo temporis, misit Deus filium suum, factum ex muliere, factum sub Lege, ut eos, qui sub Lege erant, redimeret, ut adoptionem filiorum reciperemus." *(Ad Galat.,* IV, 4 y 5).

2 "Non repulit Deus plebem suam." *(Ad Rom.,* XI, 2).

3 "Quorum Patres, et ex quibus est Christus secundum carnem." *(Ad Rom.*, IX, 5).

4 "Moyses quidem fidelis erat in tota domo eius tamquam famulus." *(Ad Hebr.,* III, 5.)

rona ó diadema, no sólo es emblema de la libertad de que gozaban los Judíos, como descendientes de mujer libre [1], sino también de los privilegios, prerrogativas y promesas, que los hacían ilustres y gloriosos entre todos los demás pueblos: "á los Israelitas, advierte San Pablo, pertenece la adopción de hijos, la gloria, el testamento, la legislación, el obsequio y las promesas" [2]. Pero al pisar el umbral de la *Casa de Dios*, el judío, al cual presenta un Angel en sus brazos, no ostenta corona; porque la que ha de obtener en la Iglesia, la habrá de recibir de la liberal mano de Dios [3]. Aun allí el judío no suelta de la mano el tarjetón; si bien es representado como un párvulo, un pupilo, sobre cuya cabeza el tutor, un Angel, tiene puesta la diestra en señal de protección [4].

Tocante á este último detalle, parecerá extraño que los Judíos, educados en la Ley, entren como párvulos en la nueva Iglesia, cual los Gentiles, y no como adultos; mas esto se halla en conformidad con lo que les dice el Apóstol en la Carta á los Hebreos,

1 "Abraham duos filios habuit: unum de ancilla, et unum de libera." *(Ad Galat.,* IV, 22).

2 "Qui sunt Israelitae, quorum adoptio est filiorum, et gloria, et testamentum, et legislatio, et obsequium, et promissa." *(Ad Rom.,* IX, 4).

3 "Itaque, fratres, non sumus ancillae filii, sed liberae: QUA LIBERTATE CHRISTUS NOS LIBERAVIT." *(Ad Galat.,* IV, 31).

4 "Quanto tempore heres parvulus est, nihil differt a servo, cum sit dominus omnium: sed sub tutoribus et actoribus est usque ad praefinitum tempus a patre." *(Ad Galat.,* IV, 1 y 2).

á saber: "Vosotros, que por el tiempo debíais ser maestros, sin embargo teneis necesidad de que se os enseñen cuáles son los elementos del principio de las palabras de Dios; y os habeis vuelto tales, que habeis menester leche, y no manjar sólido" [1].

Finalmente, siendo las Promesas un detalle tan principal en este cuadro, como lo demuestra el empeño y exquisito cuidado con que los Judíos guardaban el Texto, justo es conocer cuál era al menos la síntesis de las tales promesas. No se le pasó á Mateo el especificar tan notable circunstancia; y en la mocheta que por aquel lado sostiene el tímpano del arco grande, hizo escribir sobre el tarjetón, que un Angel muestra extendido, la siguiente inscripción:

PROPHETE PREDICA

VERVNT NACI SALVATO

REM DE VIRGINE MARIA [2]

Si los Judíos por la adopción de hijos de Dios y como depositarios de las Promesas *(tamquam capsa-*

[1] "Etenim cum deberetis magistri esse propter tempus; rursum indigetis ut vos doceamini quae sint elementa exordii sermonum Dei: et facti estis quibus lacte opus sit, non solido cibo." (Cap. V, 12).

[2] "Los Profetas predijeron que el Salvador había de nacer de la Virgen María."

rii nostri sunt, "son como nuestros archiveros," decía San Agustín), tenían cierto derecho á entrar en la Iglesia (y por ello fueron llamados los primeros), tampoco quedaron excluídos los Gentiles, que, según San Pablo, por la fe en el Evangelio, participaban en Jesucristo de las promesas hechas á los descendientes de Isaac y de Abraham [1].

Este es el asunto que Mateo desarrolló en el arco pequeño de la derecha. El cual consta también de tres arquivoltas; pero los objetos en él representados no se hallan en el sentido de éstas, como en el arco de la izquierda, sino en otro orden muy diverso.

Aparece dividido este arco, de alto á bajo, en dos mitades, á partir de la clave, en la cual se ve, por duplicado, esculpido el busto del Redentor. En el lado izquierdo destácanse cuatro Angeles, que con paternal cariño tienen recogidos en sus brazos tiernos infantillos. Dulce y tranquila es la impresión que se siente al contemplar este medio arco. No así la que se despierta al dirigir la mirada hacia el lado derecho: la vista de cuatro horribles mónstruos de forma semihumana, que se complacen en tener en tortura los cuerpos de los desgraciados que cayeron en sus garras, causa horror y estremecimiento.

Pero antes de pasar adelante, bueno será que pre-

1 "Gentes esse coheredes, et concorporales, et comparticipes promissionis ejus in Christo Jesu per Evangelium." *(Ad Ephes.,* III, 6).

sentemos un extracto del Capítulo II de la Carta de San Pablo á los Efesios, que nos da la clave para la mejor inteligencia de esta parte del monumento. "Y á vosotros, dice el Apóstol á los Gentiles de Efeso, estando muertos por vuestros pecados vivificó. En los cuales pecados en otro tiempo anduvisteis conforme á la costumbre de este mundo, en poder del príncipe de las potestades aéreas, en poder del espíritu que ahora mueve á los hijos de la infidelidad; entre los cuales vivimos también todos nosotros en algún tiempo, según nuestros deseos carnales, haciendo la voluntad de la carne y siguiendo sus inclinaciones, y éramos por naturaleza hijos de ira, como los demás: Pero Dios, que es rico en misericordia, por la extremada caridad con que nos amó, aun cuando estábamos muertos por los pecados, á todos nos convivificó en Cristo, (por cuya gracia sois salvos) y en él nos resucitó y nos hizo sentar en los cielos..... Por lo tanto acordaos de que en algún tiempo, vosotros, los Gentiles en carne, que sois motejados de incircuncisos por los que en carne tienen la circuncisión hecha de mano de hombre, estábais sin Cristo, separados de la comunicación con Israel, extraños á los testamentos, sin promesas, y, por consiguiente, sin esperanzas y sin Dios en este mundo. Mas ahora, en Cristo Jesús y por la virtud de su sangre, los que antes estábais lejos, os habeis puesto cerca. Porque él es nuestra paz, el que

de ambos ha hecho un solo pueblo, echando abajo la pared y las tapias y los odios que los separaban: y derogó con sus enseñanzas la ley de los preceptos para fundir á los dos en sí mismo en un nuevo hombre, y establecer la paz, y reconciliarlos con Dios á ambos en un solo cuerpo, por medio de la Cruz, matando en sí mismo las enemistades. Y viniendo evangelizó paz á vosotros que estábais lejos, y paz á los que estaban cerca; por cuanto por él, los unos y los otros en un mismo Espíritu tenemos entrada al Padre. Ya no sois, pues, vosotros, extranjeros ni advenedizos, sino que sois conciudadanos de los santos y familiares en la casa de Dios, edificados sobre la base de los Apóstoles y Profetas, y sobre la misma piedra angular, Cristo Jesús" [1].

A la luz de este texto examinemos el arco en cuestión.

Sería difícil describir con mayor eficacia la ACCIÓN

[1] "Et vos cum essetis mortui delictis, et peccatis vestris, in quibus aliquando ambulastis secundum saeculum mundi hujus, secundum principem potestatis aeris hujus, spiritus, qui nunc operatur in filios diffidentiae, in quibus et nos omnes aliquando conversati sumus in desideriis carnis nostrae, facientes voluntatem carnis, et cogitationum, et eramus natura filii irae, sicut et caeteri: Deus autem, qui dives est in misericordia, propter nimiam charitatem suam, qua dilexit nos, et cum essemus mortui peccatis, convivificavit nos in Christo, (cujus gratia estis salvati) et conresuscitavit et consedere fecit in coelestibus..... Propter quod memores estote, quod aliquando vos gentes in carne, qui dicimini praeputium ab ea, quae dicitur circumcisio in carne, manu facta: quia eratis illo in tempore sine Christo, alienati a conversatione Israel, et hospites testamentorum, promissionis spem non habentes, et sine Deo in hoc mundo. Nunc autem

DE JESUCRISTO ENTRE LOS GENTILES. Estos, según el Apóstol, se hallaban muertos por sus delitos y pecados; *mortui delictis, et peccatis vestris:* á merced del Príncipe de las tinieblas; *secundum principem potestatis aëris hujus,* ó como se lee en la Carta á los de Colosso; *in potestate tenebrarum* [1]: sin Cristo, sin comunicación con Israel, sin promesas, sin Dios: y eran hijos de ira; *filii irae:* extraños y enemigos; *alienati et inimici.* Y San Pedro, por su parte, en su Primera Epístola, supone como propio de los Gentiles el vivir entregado á la lujuria, á la concupiscencia, á la embriaguez, á la glotonería y á abominables idolatrías [2]: lo cual también afirma San Pablo en varios pasajes de sus Cartas.

in Christo Jesu vos, qui aliquando eratis longe, facti estis prope in sanguine Christi. Ipse enim est pax nostra, qui fecit utraque unum, et medium parietem maceriae solvens, inimicitias in carne sua: Legem mandatorum decretis evacuans; ut duos condat in semetipso in unum novum hominem faciens pacem, et reconciliet ambos in uno corpore Deo per crucem, interficiens inimicitias in semetipso, et veniens evangelizavit pacem vobis, qui longe fuistis: et pacem iis, qui prope: quoniam per ipsum habemus accessum ambo in uno Spiritu ad Patrem. Ergo jam non estis hospites, et advenae: sed estis cives sanctorum, et domestici Dei: superaedificati super fundamentum Apostolorum, et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Jesu." Y S. Agustín condensa y esculpe así el mismo asunto: "Después del pecado original, la descendencia de Adán era envuelta y arrastrada por diversos errores y sufrimientos juntamente con los ángeles rebeldes, sus corruptores, poseedores y cómplices, hasta el eterno suplicio:" *Traheretur per errores doloresque diversos ad illud extremum cum desertoribus angelis, vitiatoribus et possessoribus et consortibus suis sine fine supplicium.* (*Enchiridion*, Capit. XXV).

1 *Ad Colos.*, I, 13.

2 "Suficit enim praeteritum tempus ad voluntatem gentium con-

Tan miserable condición se ve á lo vivo retratada en la mitad del arco, al lado derecho. Muertos aparecen los infelices seres humanos allí esculpidos; pero con una muerte que no los libra de aquellos horribles mónstruos, que los tienen colgados al cinto ó echados sobre los hombros, como si fueran piezas de caza. Víctimas de tal tiranía no tienen á quien volver los ojos: se encuentran dando la espalda á Dios, á Cristo, á los testamentos, á las promesas. Algunos hay, sin embargo, en actitudes curiosas: con voraz apetito está uno engullendo (á pesar del lazo que tiene á la garganta) una gran torta que tiene fuertemente asida con las dos manos: otro está empinando una bota, ó más bien está él empinado sobre ella; pues trata de apurarla puesto de piernas arriba.

Con no menor viveza y bajo la forma de repugnantes reptiles están representadas en la mitad correspondiente de la arquivolta más alta, las demás pasiones que tiranizaban á los Gentiles, como la lujuria, la maledicencia, la envidia, la ambición, etc.

En la otra mitad de dicha arquivolta más alta, hállanse algunas figurillas que están como en actitud espectante. Una hinca la rodilla en tierra; otra tiene derechas las manos; otra se golpea el pecho; otra levanta

summandam iis qui ambulaverunt in luxuriis, desideriis, vinolentiis, comessationibus, potationibus, et illicitis idolorum cultibus.» (Capit. IV, 3).

la diestra como para saludar á un objeto deseado que comienza á vislumbrarse. A nuestro juicio, aquí se hace alusión á la vaga creencia de la aparición de un Libertador, que se halla en el fondo de las tradiciones religiosas de todos los pueblos. La cual creencia reconoció y supuso el patriarca Jacob en aquellas memorables palabras: "Y él será la expectación de las Gentes" [1]; y recordó y afirmó Isaías cuando dijo: "A él dirigirán preces las Gentes" [2].

Y en efecto: Jesucristo, aboliendo la antigua ley de los preceptos y promulgando el Evangelio; *legem mandatorum decretis evacuans,* y despojando de su presa á los príncipes de las tinieblas [3], á todos nos redimió, á todos nos libró, á todos nos vivificó y salvó.

¿Qué procedimiento empleó el Redentor para obrar este inefable prodigio de amor y de misericordia? El de morir ó deglutir la muerte, según expresión de San Pedro, para engendrarnos á nueva vida, por virtud de la fe en el Evangelio y en la Institución que lo representa. "Voluntariamente nos engendró, dice el Apóstol Santiago, con la palabra de la verdad" [4].

Por esto San Juan sienta que los que creen en Jesucristo, son nacidos de Dios [5]; y San Pablo escribe á

1 "Et ipse erit expectatio Gentium." (*Genesis,* XLIX, 10).
2 "Ipsum Gentes deprecabuntur." (Cap. XI, 10).
3 "Expolians principatus et potestates." (*Ad Colossen.*, II, 15).
4 "Voluntarie enim genuit nos verbo veritatis." (Cap. I, 18).
5 "Qui credunt in nomine ejus... ex Deo nati sunt." (*Ev.*, I, 12 y 13).

los de Galacia, "que todos eran hijos de Dios por la fe en Cristo Jesús"[1]; y en la Carta á los de Efeso, "que todo será renovado ó restaurado en Jesucristo"[2].

Por lo mismo, San Pedro, insistiendo en la metáfora de la clave ó piedra angular, repite lo de Isaías: "He aquí que pongo en Sión por piedra maestra y angular, una piedra escogida, preciosa; y todo el que crea en Él no será confundido"[3].

Y no debe ser por otra cosa el que en la clave de este arco se vea repetido el busto de Jesucristo, ó para traducir más literalmente aquella frase de San Pablo á los de Efeso: "para fundir á los dos en sí mismo en un nuevo hombre;" *ut duos condat in semetipso in unum novum hominem;* ó, quizá mejor, para representar las dos naturalezas del Hombre-Dios. Pero en todo caso, sea cualquiera el sentido que se dé á esta representación, lo que está claro es la alusión al texto de San Pablo á los Hebreos en que se dice que el Hijo de Dios sostiene todas las cosas y las purifica de los pecados por medio del Verbo en quien subsiste[4]. Así se observa que estas dos imágenes de Jesucristo tienen levantados, como para promulgarlos, uno en

1 "Omnes enim filii Dei estis per fidem quae est in Christo Iesu." (Cap. III, 26).

2 "Instaurare omnia in Christo." (Cap. I, 10).

3 "Ecce pono in Sion lapidem summum, angularem, electum, pretiosum: et qui crediderit in eum, non confundetur." *(I Epist.,* II, 6).

4 "Portansque omnia verbo virtutis suae purgationem peccatorum faciens." (Cap. I, 31).

cada mano, cuatro cartelones, que simbolizan los cuatro Evangelios.

De ahí que los cuatro Ángeles, que se ven en el lado izquierdo del arco, recojan en sus brazos á los recien nacidos, que salen del costado del segundo Adán: recien nacidos á los que aconseja el Apóstol San Pedro "que apetezcan sin dolo la leche espiritual, para que con ella se desarrollen y crezcan hasta conseguir la salvación" [1].

Podría tal vez alguno preguntar: ¿por qué, en la mencionada clave, no se vé el cuerpo de Jesucristo, y sólo está esculpida la cabeza, si bien repetida?

No es esto tan cierto, que no se vea el cuerpo de Jesucristo.

Es verdad que allí no se halla el cuerpo físico; pero se halla el cuerpo místico, es decir, los fieles; aquel cuerpo, del cual San Pablo en la referida Carta á los de Efeso dice: "Antes siguiendo la verdad en caridad crezcamos en todas cosas en aquél, que es la cabeza, Cristo; por el cual todo el cuerpo, por medio del alimento que se va administrando á cada miembro según proporcionada medida, por las juntas que lo tienen unido y compacto, se nutre y aumenta hasta llegar por la caridad á su completo desarrollo" [2].

[1] "Sicut modo geniti infantes rationabile sine dolo lac concupiscite, ut in eo crescatis in salutem." *(I Epist.*, II, 2).

[2] "Veritatem autem facientes in charitate, crescamus in illo per

Por otra parte, las figuras que simbolizan los vicios y las pasiones cargan sobre la clave, y, por consiguiente, sobre la imagen de Jesucristo, que en ella se halla esculpida y que aparece soportando todo aquel peso. Es lo que del Salvador dice Isaías, á saber: "que á causa de nuestras maldades fué aplastado" [1].

A poco que se comparen las dos mitades del arco, salta á la vista el contraste que ofrecen. En la una los Ángeles buenos tratan con maternal ternura á los hombres, y, ya en sus brazos, ó ya de la mano, los conducen á la *Casa de Dios*. En la otra los ángeles malos, bajo espantables formas, tratan á baqueta á sus clientes; y, comparado con ellos, cualquiera cacique de salvajes, ó capataz de presidiarios, pasaría por modelo de amabilidad. Y es que aquí se halla representado el hombre viejo, viviendo en la carne del pecado; allí el hombre nuevo, viviendo en la gracia y libertad con que le ha regenerado Jesucristo.

Dejando otros detalles para más adelante, y reduciendo ahora á breves fórmulas todo lo expuesto, tendremos que el arco de la izquierda representa á la IGLESIA DE LOS JUDÍOS, ó la *Sinagoga;* el del centro á la IGLESIA CATÓLICA, ó la *Casa de Dios;* y la se-

omnia qui est caput Christus: ex quo totum corpus compactum, et connexum per omnem juncturam subministratione secundum operationem in mensuram uniuscujusque membri augmentum, corporis facit in aedificationem sui in charitate." (Cap. IV, 15 y 16).

[1] "Attritus est propter scelera nostra." (Cap. LIII, 5).

gunda mitad del arco de la derecha á la IGLESIA DE LOS INFIELES, ó sea la *Casa del Diablo,* del pecado ó de la muerte: ó en otros términos; la LEY ESCRITA, la LEY DE GRACIA y la LEY NATURAL, que es ley de muerte según San Pablo [1].

Es verdad que esta interpretación no se cuenta entre las que comunmente se suelen dar á la iconografía de nuestro Pórtico; en el cual algunos han querido ver representado el Juicio final, y otros la Gloria, ó sea, la eterna mansión de los Justos, con los demás estados que se reservaron á las almas después de esta vida, como el Limbo, el Purgatorio y el Infierno.

Las normas casi constantemente seguidas por los artistas cristianos en la representación de dichos asuntos, no nos permiten aceptar tales interpretaciones.

Desde luego, debe desecharse, á nuestro modo de ver, la interpretación del Juicio final; porque faltan muchas de las escenas que suelen acompañar dicha representación; como la resurrección de los muertos; la separación de los Escogidos, llevada á cabo por los Ángeles, como ministros de Dios; la balanza con que San Miguel aquilata el mérito de las acciones de los hombres, etc..., etc...

El Infierno se representa comunmente como una gran caldera, ó con unas enormes fauces, vomitando lla-

[1] "Nunc autem soluti sumus a lege mortis." *(Ad Rom.,* VII, 6).

mas, en las cuales los demonios, armados de chuzos, arrojan las almas. La expresión de los condenados es la propia del que sufre tan terribles tormentos, y manifiesta el estado de desesperación que les embarga. Mas en el arco en que se supone representado el Infierno, vemos, por de pronto, esculpida la imagen del Salvador, y esta circunstancia basta por sí sola para excluir perentoriamente tal hipótesis: además, en general, la expresión de los seres humanos que allí se ven, no es la de la desesperación, ni del sufrimiento, sino la de la indolencia y de la flojedad para todo acto vital, lo cual es propio del pecador: y por último, ni hay en este arco ningún símbolo característico del Infierno, ni las actitudes de algunos personajes, como el que está devorando una torta y el que trata de desocupar una bota, son propias de aquel tremendo lugar.

En cuanto al Purgatorio, como sitio á donde van las almas de los que mueren en gracia, sin haber satisfecho enteramente por sus pecados, no se ha representado, según advierte Barbier de Montault [1], hasta fines del siglo XV [2].

Y el Limbo de los Justos, según los iconólogos cristianos, se figuró como un venerable anciano que en su seno ó regazo contiene una muchedumbre de individuos.

1 *Iconographie chretienne.*
2 Debe entenderse que no se ha representado de un modo directo y completo; pero metafóricamente se ha hecho desde los tiempos primitivos.

Después de todo esto, debe también tenerse en cuenta que actualmente faltan en el gran monumento algunas esculturas [1], en las cuales Mateo ampliaría y completaría su pensamiento, representando el destino del hombre en todas sus fases. Tales son las que debía haber en los muros laterales, que, indudablemente, han sido renovados, y en los capiteles y arquivoltas de los arcos exteriores que cerraban el pórtico y que desaparecieron á mediados del siglo pasado, para ser sustituídos por las actuales puertas de la fachada.

Ahora bien. Se dirá: ¿cómo es que entonces se fijó de tal manera la denominación de PÓRTICO DE LA GLORIA, que nadie lo conoce con otro nombre?

Es de notar que para la representación alegórica de la *Casa de Dios*, ó de la sociedad de Dios con los hombres (y lo mismo puede decirse para la de la *Casa del Diablo*), se toman indistintamente los símbolos del estado de eterna bienaventuranza, ó del de prueba, respectivamente, á que están sometidos los hombres en este mundo. El mismo Nuestro Señor Jesucristo llama REINO DE LOS CIELOS á *la Iglesia del tiempo presente*, según dice San Gregorio Magno: Y la razón es porque la sociedad siempre es la misma, sin más diferencia que la de las diversas etapas ó estados que recorre. Así

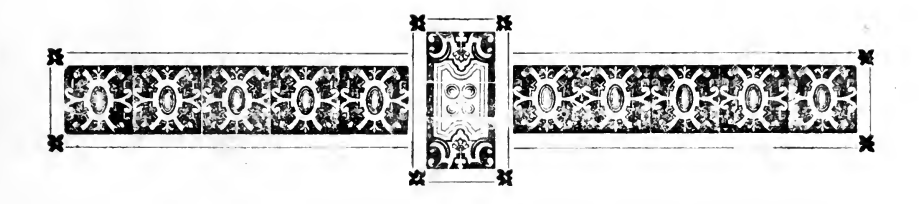
1 Una de éstas debe ser el notable fragmento de una magnífica estátua de Rey, que, con otros objetos, se expuso en el Museo Arqueológico de Santiago. Hay también otra figura que representa á un hombre sentado, que debió pertenecer igualmente á nuestro Pórtico.

es que, por una especie de anticipación, se aplican á *la Iglesia del tiempo presente* atributos que, en realidad, corresponden á *la del tiempo futuro*, que no tiene fin.

De aquí que con verdad puedan usarse las frases: PÓRTICO DE LA GLORIA, ARCO DEL INFIERNO; por más que, como llevamos dicho, no haya sido esta la primera acepción en que Mateo quiso que se entendiese su obra.

Tal es, en conjunto, el pensamiento de Mateo; pensamiento vasto y profundo en que el insigne Maestro dejó trazado un compendio de la Historia de la Humanidad, y un tratado de Filosofía de la Historia.





II

DESCRIPCION

HASTA aquí hemos procurado estudiar el PÓRTICO DE LA GLORIA tal cual era, á nuestro juicio, en la mente de Mateo: examinémoslo ahora objetivamente, es decir, tal cual salió de las manos del artífice [1].

Ante todo demos á conocer la planta del monumen-

[1] Entre los trabajos descriptivos del *Pórtico de la Gloria,* más ó menos completos, más ó menos notables, que tuvimos á la vista para hacer el presente estudio, debemos citar los de los Sres. D. Antonio Neira de Mosquera [a], D. Antonio de la Iglesia [b], D. José Villa-amil

a *Historia de una Cabeza*, de las «Monografías de Santiago:» Tom. I, 4.º—Santiago. Imprenta de la Viuda de Compañel é Hijos, 1850.

b *La Gloria de la Catedral de Santiago*, serie de artículos publicados en la revista «Galicia.»—Coruña. Imp. del Hospicio, 1861.

to, y una idea general de su alzado y de sus líneas principales.

Como se ve por el grabado que la representa

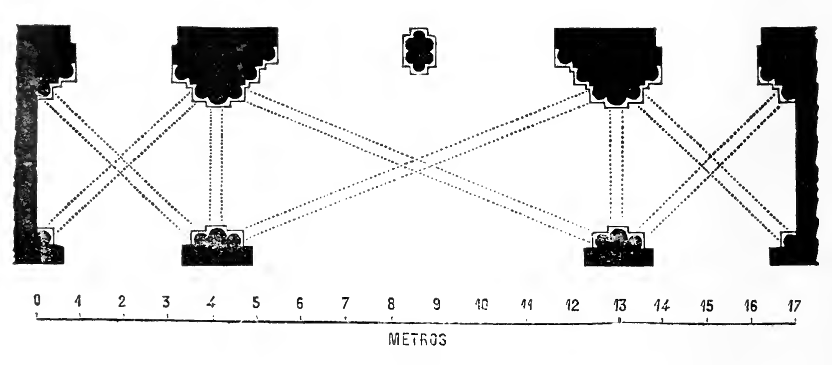


Fig. 1.ª

(fig. 1.ª), la planta viene á ser un rectángulo de unos 17 metros de largo por 4'50 de ancho, sin contar el espesor de las paredes.

y Castro *a*, M. R. W. Lonslade *b*, D. José M.ª Zepedano *c*, D. Bernardo Fernández *d*, D. José Fernández Sánchez y D. Francisco Freire *e*, y el que, últimamente, publicó D. Ramón L. de Vicuña en un periódico de la región.

a *El Pórtico de la Gloria*, de la «Descripción histórico-artístico-arqueológica de la Catedral de Santiago:» 8.º menor, Lugo, Imp. de Soto Freire, 1866.

b *El Pórtico del Occidente*, artículo publicado en la revista técnica, intitulada «Architect.»—Londres, 1869.

c *El Pórtico llamado de la Gloria*, de la «Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana:» 8.º, Lugo, Imp. de Soto Freire, 1870.

d *Reseña histórica del Pórtico de la Gloria de la S. A. M. I. de Santiago;* 21 páginas en 4.º—Santiago, Imp. de Manuel Mirás y Alvarez, 1870.

e *El Pórtico de la Gloria*, de la «Guía de Santiago:» 8.º, con grabados, Imp. del Seminario Conciliar Central, 1885.

De los dos lados más largos, el uno mira al oriente, y, por consiguiente, el otro á poniente. En el primero están las esculturas, objeto principal de este estudio; en el segundo se abren las puertas que salen á la gran plaza del Hospital.

Ambos lados están divididos, cada uno en tres arcos, cuyo diámetro está en correspondencia con el ancho de las tres naves del trascoro de la Basílica. El arco central es abocinado y de medio punto, y tiene más de doble diámetro que los laterales, que también son abocinados.

Cubren el pórtico tres bóvedas sostenidas por dichos seis arcos torales y otros dos formeros, que son apuntados. Cargan además dichas tres bóvedas sobre otros seis arcos cruceros ó diagonales, todos ellos compuestos de dos gruesos bocelones, separados por una media caña, de la cual brotan bellísimos y variados rosetones con abultados colgantes en forma de piñas ó racimos, según se puede apreciar en el grabado de la figura 2.ª

De lo dicho ya se desprende que el estilo arquitectónico que domina en este monumento es el de transición entre el románico-bizantino y el ojival. Lo cual se ve también claramente en las basas de las columnas, cuyos toros, en vez de dar en su perfil ó proyectura un semicírculo, ó, cuando menos, un cuarto de círculo, como se verifica en el estilo románico-bizantino, rigu-

rosamente tal, dan un cuarto de elipse, en algunos casos, muy prolongada.

Entrando ahora en la descripción, lo primero, lo que, desde luego, absorbe toda la atención en el grandioso cuadro es la colosal estátua que ocupa casi toda la altura del arco central [1]. Por ella, pues, debemos dar

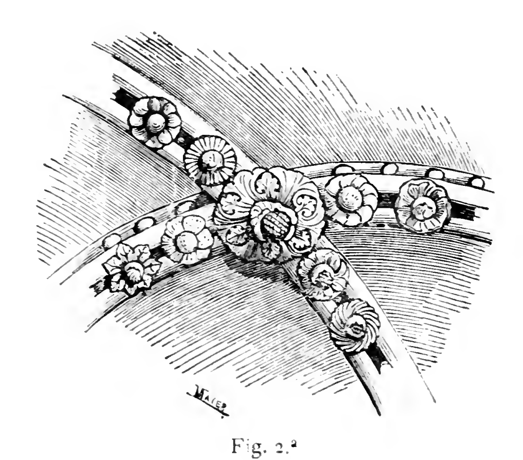


Fig. 2.ª

comienzo á nuestro estudio; sobre todo, porque representa al protagonista de este drama divino.

Si Mateo hubiera podido gozar de los descubrimientos arqueológicos hechos recientemente en Mesopotamia, quizás habría motivos para decir que al delinear la imagen del Salvador, que es el divino personaje á

[1] Véase en la lámina que contiene el alzado del Pórtico, la imagen del Salvador que está en el tímpano del arco mayor.

quien representa aquella figura gigantesca, había tomado algunos toques y perfiles de las estátuas de los famosos Reyes de Asiria y Babilonia. Esto no pudo suceder; pero esas analogías nos demuestran que el gran Maestro, al llegar á la composición de esta estátua, trató de elevarse sobre todo cuanto le rodeaba, y procuró buscar un tipo ideal en que estuviese encarnado el concepto de majestad y grandeza, que él tenía en su mente.

En las otras estátuas de los Apóstoles y Profetas copió, y aun debió retratar, los tipos que veía á su alrededor: pero para la imagen de Jesucristo, Mateo necesitaba algo más. Bien comprendía nuestro artista que no todas las figuras deben representarse del mismo modo, y que hay representaciones que no pueden ajustarse bien á los moldes humanos; en las cuales forzoso es indicar, de una manera convencional, lo que valen y lo que significan. Por eso la figura del Salvador es la única de formas hieráticas y casi simétricas.

Mide esta estátua cerca de cinco metros de alto [1]. Hállase sentada y con los brazos extendidos, mostrando las llagas de las manos y del costado [2].

[1] Con estas gigantescas proporciones quiso Mateo hacer resaltar la importancia de la persona que representaba, en consonancia con lo que afirma san Pablo, escribiendo á los Efesios, á saber: que Jesucristo bajó á la tierra, y subió al cielo para llenarlo todo; *impleret omnia*. (Cap. IV, 10).

[2] No es frecuente presentar al Salvador en esta actitud. Sin embargo, como ya hemos advertido, así se vé figurado en las catedrales de Autun y de Orense y en la iglesia de San Severino de Burdeos.

Naturalmente los ojos van buscando el semblante de tan excelso personaje, que se eleva á unos seis metros sobre el nivel del suelo.

Profunda es la impresión que se experimenta al contemplar aquel su rostro sereno y casi impasible. La alta y espaciosa frente, los ojos grandes y salientes, las cejas poco arqueadas, la nariz larga y sin que apenas se note depresión en la base, las mejillas anchas, pero sin pómulos prominentes, la boca no pequeña, los labios delgados, la barba rizada y distribuída simétricamente en largos bucles, la abundante cabellera, que llega hasta los hombros, recogida por rica diadema tachonada de piedras preciosas, ofrecen un conjunto grandioso é imponente que infunde respeto y veneración. A través de la dulzura de su expresión refléjase, no obstante, en aquel rostro, como cierta indiferencia, hija, no de desprecio, sino de la conciencia de su dignidad y de su poder.

El ropaje del Salvador se compone de dos piezas; un *pallium* ó *exoomis,* que le cubre la espalda, y, terciado sobre el hombro izquierdo, le deja descubierto el hombro derecho y casi todo el pecho; y un brial ó saya (el *cinctus* de los Romanos y el *perizooma* de los Griegos), que, ceñido á la cintura, le llega hasta los pies. El brial es blanco con un ligero tinte amarillento, y bordado de oro: el manto es también del mismo color, forrado de verde, con franja de oro y verde.

Con esa ropa y la manera de disponerla, parece que Mateo quiso aludir á aquel pasaje de Isaías, en que, hablando del vestido del Salvador, se dice: "Y la justicia será el cíngulo de su espalda, y la fe el ceñidor de su cintura" [1].

A la verdad no se presta esta vestidura para dar al que la trae esbeltez y gallardía; pero Mateo supo arreglarla de tal modo, que, en efecto, la imagen del Salvador, sin perder nada de su majestad, resulta esbelta y airosa.

La silla en que está sentada la imagen es la *curul* de los Romanos, el *faldisterium* de la Edad Media, el *fauteuil* de los franceses, lo que actualmente llamamos faldistorio ó silla de tijera. Los remates anteriores de la silla son dos bolas que debieron figurar ser de cristal de roca con engastes de oro. Los pies son garras de león.

A los lados de la silla se ven pintadas como unas ondas de agua. Es lo que dice San Juan en el Capítulo XXII del Apocalipsis: "Y me mostró un río de agua viva, brillante como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero" [2]. Este río de agua re-

1 "Et erit justitia cingulum lumborum ejus, et fides cinctorium renum ejus." (Cap. XI, 5).

2 "Et ostendit mihi fluvium aquae vivae, splendidum tamquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni." (Ver. 1).—Lo mismo se vé representado en Bourges, en Mans, en Angers y en otras partes.

presenta la verdad divina y la gracia que vivifica y eleva al hombre.

Un pequeño y sencillo dosel, que apenas se destaca del fondo, cobija y defiende la cabeza del Salvador; la cual, además, aparece orlada con el imprescindible nimbo crucífero.

Por último; á la altura del dosel dos Angeles turiferarios inciensan á su Señor y Criador.

Si se compara esta estátua con la de San Pedro, ó Santiago, p. ej., nótase que Mateo hizo caso omiso en ella de muchos detalles, y sólo atendió á hacer resaltar ciertas partes. Y la razón que pudo haber tenido para esto nos la expone Viollet-Le-Duc [1] en los siguientes términos:

"Los escultores de la Edad Media ejecutaron colosos y también relieves muy diminutos. Si nos trasladamos á los buenos tiempos de la antigüedad griega habremos de observar que las obras esculturales muy diminutas son ejecutadas por el mismo estilo que las de dimensiones colosales... En efecto: para que un coloso aparezca tal, no basta darle proporciones extraordinarias; es necesario sacrificar muchos detalles, exagerar las masas y hacer resaltar ciertas partes. Lo mismo sucede con los objetos demasiado pequeños... Los Egipcios de la remota antigüedad, anterio-

[1] *Dictionnaire raisonné de l'Architecture,* tom. VIII, art. *Sculpture,* pág. 161.

res á los Tolomeos, comprendieron esta ley mejor que ningún pueblo. Sus colosos, que no escasean, fueron ejecutados en razón de su dimensión; es decir: que cuanto mayores eran, tanto más en ellos eran sacrificados los detalles y mejor acusados los puntos salientes de la forma general...

"Los artistas de la primera mitad del siglo XII esculpieron bastantes colosos, y no olvidaron esta ley, tan bien observada en los tiempos antiguos, de modelar con tanta más sobriedad un objeto, cuanto mayor es su tamaño, y de insistir sobre ciertas partes que se quieren hacer resaltar."

Mateo no desconocía este precepto del Arte, y lo observó á maravilla.

Rodean el trono del Salvador los cuatro Evangelistas, dos de cada lado: San Juan y San Mateo arriba, San Lucas y San Marcos abajo [1].

Unos y otros están representados como jóvenes hermosísimos, "simbolizando, dicen bien los Sres. Fernández Sánchez y Freire, la eterna juventud y maravillosa fecundidad de la doctrina que anunciaron al mundo" [2]. San Juan, San Lucas y San Marcos aparecen escribiendo cada uno su Evangelio sobre el animal emblemático que les acompaña, es decir: San Juan sobre el águila, San Lucas sobre el toro y San Marcos

[1] Véase la lámina que contiene el alzado del Pórtico.
[2] *Guía de Santiago*, pág. 107.

sobre el león. Los animales están apoyados sobre las rodillas de los Evangelistas. San Mateo escribe su Evangelio sobre sus propias rodillas.

En el Libro de San Juan aún se pueden leer aquellas palabras con que comienza su inspirada narración: *Initium Sancti Evangelii secundum Ioannem* [1].

En el de San Lucas léense éstas del Capítulo I, v. 5: *Fuit in diebus Herodis.....* [2].

Como el Salvador es el Verbo *(la Palabra)* de Dios, y los Evangelistas fueron los conductos por donde *la Palabra* de Dios, se comunicó á los hombres, por eso los artistas de la Edad Media no sabían pintar ó esculpir la imagen de Nuestro Señor Jesucristo sin presentarla acompañada de los símbolos de los Evangelistas, que venían á ser considerados como una extensión de la persona del Verbo.

En la base del tímpano hay ocho grandes Angeles, cuatro de cada lado, vestidos de rozagantes túnicas de anchas mangas; los cuales, como ministros ó sirvientes, presentan á la pública veneración, teniéndolos cogidos por medio de bandas ó paños, los instrumentos del suplicio del Redentor. El primero, comenzando por la izquierda, presenta *la Columna* á que fué maniatado el Salvador [3]; el segundo y el tercero *la Cruz;* el

[1] "Comienza el Santo Evangelio según Juan."
[2] "Hubo en los días de Herodes....."
[3] En la *Descripción histórico-artístico-arqueológica,* pág. 98, á propósito de este Angel y de esta Columna dice el Sr. Villa-amil: "Ha

cuarto *la Corona de espinas;* el quinto *los cuatro Clavos;* el sexto un tarjetón que debe significar la *Sentencia* que dió Pilatos, y una jarra ó aguamanil de gallones, que, acaso, recordará el aguamanos del Pretor romano; el séptimo *los Azotes;* y el octavo *la Caña con la esponja,* y un tarjetón, hoy borrado, que, sin duda, contendría *el Título de la cruz.*

Estos ocho Angeles, con dos de los Evangelistas y la silla del Salvador, ocupan el contorno inferior y rectilíneo del tímpano.

En el contorno superior y curvilíneo (el tímpano traza una semicircunferencia perfecta) se hallan los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis en la disposición que se ve por el detalle del grabado (fig. 3.ª)

De estos Ancianos el I, comenzando por la izquierda, tiene cítara que está afinando; el II está levantando el puente de la cítara que tiene entre sus manos; el III tiene también cítara y además una ampolla ó redoma [1]; el IV sólo redoma; el V toca un salterio de nueve cuer-

sido muy general la creencia de que esta figura representaba al arquitecto Mateo, ofreciendo al Salvador la *Columna* como atributo ó enseña de la Arquitectura. La circunstancia de estar este Angel, cuyas alas se reconocen claramente, en distinta actitud que los siguientes (por no permitir otra cosa su colocación bajo el arranque del arco), hizo nacer esta idea, en la que halló vasto campo para sus caprichosas creaciones el malogrado Neira de Mosquera.“ Por lo demás, dada la índole de la obra del Sr. Neira de Mosquera, bien disculpables son tales caprichosas creaciones.

[1] En el Cap. V, v. 8, del Apocalipsis se dice que los veinticuatro Ancianos tenían cítaras y además vasos llenos de perfumes, que eran las oraciones de los Santos: *Habentes singuli citharas et phialas aureas plenas adoramentorum quae sunt orationes Sanctorum.*

das; el VI toca la cítara; el VII afina la cítara; el VIII tiene arpa de doce cuerdas y además una redoma; el IX pulsa la cítara; el X tiene posado el salterio sobre las rodillas; el XI tiene cítara algo mayor y mejor tra-

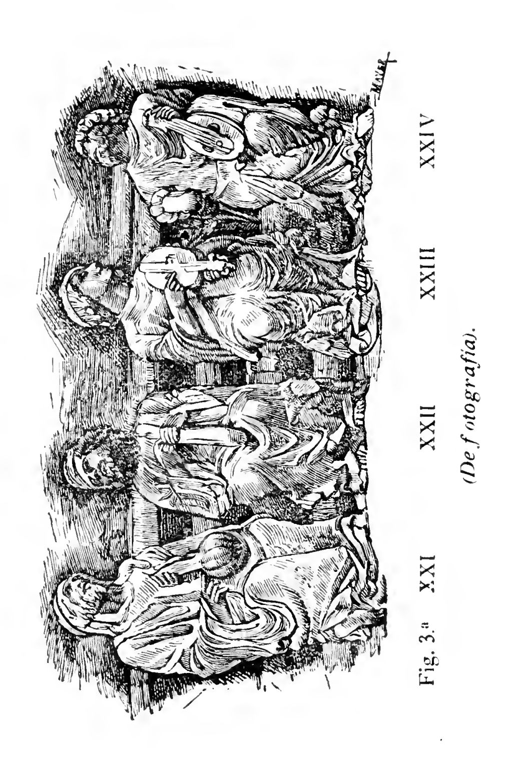


Fig. 3.ª XXI XXII XXIII XXIV

(De fotografía).

bajada que las demás; el XII y el XIII tienen ambos sobre las rodillas una magnífica sinfonía (el duodécimo da al manubrio, y el décimotercero pulsa las teclas) [1];

[1] En esta misma forma se halla la sinfonía del famoso capitel de San Jorge de Boscherville en Francia. Pero la sinfonía de nues-

el XIV tiene cítara como la del undécimo; el XV y el XVI tienen cítara y redoma; el XVII salterio sobre las rodillas y redoma en una mano; el XVIII salterio en posición vertical y redoma; el XIX pulsa el arpa; el XX pulsa la cítara; el XXI sólo tiene redoma (fig. 3.ª); el XXII afina la cítara (fig. id.); el XXIII pulsa el mástil de la cítara (fig. id.); y el XXIV tiene cítara y redoma (fig. id.)

Todos los veinticuatro Ancianos tienen las sienes orladas de una como corona ducal, de oro, y visten túnicas blancas bordadas de oro: algunos, además, traen manto corto sujeto sobre el hombro derecho. Hállanse sentados sobre una especie de sofá que recorre todo el perímetro del semicírculo, y está formado de cuatro bocelones concéntricos, en análoga disposición á la que tienen los sofás campestres de nuestros jardines; de tal suerte que los dos bocelones inferiores sirven de asiento, y los otros dos de respaldo. Los Ancianos platican, dos á dos, apaciblemente, y están á la vez preludiando ó manejando con distracción el instrumento, como quien no se da cuenta de lo que se hace.

Las redomas, según lo indica su nombre, son una especie de botella, de forma casi esférica (la mayor parte con gallones) y cuello muy largo y estrecho.

tro Pórtico es mucho más suntuosa. La tapa de arriba está adornada con hermosísimos calados.

La caja de la mayor parte de las cítaras forma un óvalo perfecto y el mástil es bastante corto. La tapa de arriba tiene dos oídos ó agujeros como los de nuestros violines. Aunque en la cabeza del mástil aparecen cinco clavijas, sin embargo todas las cítaras no tienen sino tres cuerdas, que se pulsan sin necesidad de plectro ó púa. El puente es muy bajo, y el cordal está hecho con gran esmero, y tiene hermosos calados. La caja de las cítaras de los Ancianos XI, XIV, XV y XVI es más lujosa y tiene entalladuras como las de nuestras guitarras ó violines.

Es de notar que no se vea aquí ninguna viola; por más que el David, que está en la Portada de *las Platerías,* á la izquierda, según se entra, la tiene y bien marcada. Bien es verdad que, como la viola se tocaba con arco, mal se habían de arreglar algunos de los Ancianos para tener arco, viola y redoma.

Contornea por arriba el tímpano, una graciosa greca, en cuyas ondulaciones se ve riquísimo follaje.

El espacio que queda en el tímpano á uno y otro lado del trono del Salvador, y entre los Ancianos y los Angeles portadores de los instrumentos de la Pasión, está ocupado por cuatro filas de pequeñas figuras humanas, dos de cada lado. En la fila inferior de la izquierda hay doce; en la de arriba, siete: en la inferior de la derecha, once; y en la otra, ocho: total, treinta y ocho figuras. Todas tienen su correspondiente corona

(á dos de ellas aún se las están colocando dos Angeles sobre la cabeza) y visten ropas blancas [1]. Unas están con las manos derechas, otras muestran largas tarjetas, en otro tiempo, escritas, y otras sostienen contra el pecho libros; pero casi todas están con los ojos fijos en el Señor.

Estas figuras representan, como hemos indicado, al *pueblo santo,* de Isaías, *redimido por Dios* [2]; á la *ciudad apetecida,* del mismo Profeta [3]; á la *raza escogida, los regios sacerdotes, la gente santa, el pueblo de ganancia,* del Apóstol San Pedro [4]; á *la Iglesia de los primogénitos que están empadronados en los cielos,* de San Pablo [5]; á *los ciento cuarenta y cuatro mil,* de San Juan, *que, delante del Trono, delante de los cuatro Animales y delante de los Ancianos cantaban como un cántico nuevo* [6], que simbolizan los libros y tarjetas que algunas de las figuras tienen en la mano.

[1] La corona simboliza la gloria, que están destinadas á gozar; y la blanca vestidura, no la gracia bautismal precisamente, sino la gracia santificante. Cuando el hijo pródigo volvió arrepentido á casa de su padre, mandó éste enseguida que se le pusiese la mejor vestidura: *Cito proferte stolam primam.* (S. Lúcas, *Evang.,* XV, 22).

[2] "Populus Sanctus redempti a Domino." (Cap. LXII, 12).

[3] "Quaesita civitas." (id.)

[4] "Genus electum, regale sacerdotium, gens sancta, populus acquisitionis." *(Epist.* I, II, 9).

[5] "Accessistis..... ad ecclesiam primitivorum, qui conscripti sunt in coelis." *(Ad Hebr.,* XII, 23).

[6] "Et vidi; et ecce Agnus stabat super montem Sion et cum eo centum quadraginta quatuor millia... Et cantabant quasi canticum novum ante Sedem et ante quatuor Animalia et Seniores." *(Apocal.,* XVI, 1 y 3).

A ambos extremos del tímpano, en el mismo sitio en que, de uno y otro lado, comienza á moverse la última arquivolta que lo cubre, hay dos Angeles que tienen levantadas en brazos y presentan al Salvador, cada uno, una pequeña figura. Las dos figuras, que parecen como de párvulos, muestran cada una su tarjeta, cual si fuera un título ó diploma expedido en su favor. La de la izquierda, que representa al Pueblo Judío, podía exhibirlo, pues los Hebreos, en virtud de las promesas hechas á Abraham, se consideraban como herederos en la *Casa de Dios*. La de la derecha representa á los Pueblos Gentiles; los cuales, si bien, por mucho tiempo, desheredados y excluídos de la *Casa de Dios,* en virtud de la fe en el Evangelio, adquirieron derecho y acción para participar de las promesas hechas á los Judíos: Así lo sienta San Pablo cuando dice, que "los Gentiles son coherederos, é incorporados y participantes en las promesas en Jesucristo por el Evangelio" [1]. Ese título ó diploma de gloria fué el que se nos dió en substitución de la carta de esclavitud, que Jesucristo arrancó de manos del diablo, canceló con su sangre, y clavó en la cruz [2].

Acostados á las columnas que dividen el tímpano

[1] "Gentes esse coheredes et concorporales et comparticipes promissionis ejus in Christo Jesu per Evangelium." *(Ad Ephes.*, III, 6).

[2] "Delens quod adversus nos erat chirographum decreti, quod erat contrarium nobis, et ipsum tulit de medio, affigens illud cruci." *(Ad Colos.,* II, 14).

de los dos arcos laterales, hay otros dos Angeles, uno de cada lado. El de la izquierda va guiando hacia el tímpano á dos párvulos coronados que llevan extendido un pergamino (fig. 4.ª). El Angel tiene también suspendido en la mano siniestra un largo tarjetón, y pone



Fig. 4.ª

la diestra sobre la cabeza de uno de los dos párvulos en señal de protección. El Angel del otro lado conduce asimismo al tímpano á cuatro párvulos, uno en los brazos y tres de la mano, el último de los cuales (y es mujer) vuelve la cabeza hacia atrás como movido y tentado por los recuerdos de la vida pasada; mas el penúltimo lo tiene fuertemente asido de la mano, por-

que, como se lee en el *Eclesiástico,* á todos se nos está mandado que miremos por nuestros prójimos [1].

Dulce y halagadora es la tierna solicitud que se pinta en el semblante, así de estos dos Angeles, como de los demás que hacen igual oficio. En su cualidad de siervos ó ministros algunos usan de paños ó lienzos para tener cogidos á los párvulos que les están confiados, como si no se atrevieran á cogerlos directamente con sus propias manos. "¿Por ventura, exclama San Pablo, no son todos espíritus servidores, enviados en servicio de aquellos que han de recibir la herencia de la salvación?" [2]. Cuáles sean los servicios que nos prestan los Angeles, nos lo manifiesta David en el Salmo XC: "Acerca de tí mandó á sus Angeles que te guarden en tus caminos, y que te lleven en sus brazos, para que no lastimes tus pies contra las piedras" [3]. Se comprende fácilmente la razón por qué los Angeles, que son ministros de Dios, ministren y sirvan asimismo á los fieles, una vez que éstos son uno con Jesucristo, estando, como dice el Apóstol, incorporados á El.

Obsérvese finalmente que no sin motivo puso Mateo doble número de párvulos en este lado, que es el que corresponde á la iglesia de los Gentiles, porque ya

[1] "Et mandavit illis unicuique de proximo suo." (Cap. XVII, 12).
[2] "Nonne omnes sunt administratorii spiritus in ministerium missi propter eos qui haereditatem capiunt salutis?" *(Ad Hebr.,* I, 14).
[3] "Angelis suis mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis. In manibus portabunt te ne forte offendas ad lapidem pedem tuum." (Vers. 11 y 12).

Isaías había profetizado que habían de ser más los hijos de la estéril y desechada, que los de la que tenía varón [1].

Volviendo ahora al arco de la izquierda, poco habremos de añadir á lo que dejamos dicho en el artículo anterior.

La imagen del Salvador, como ya hemos indicado,

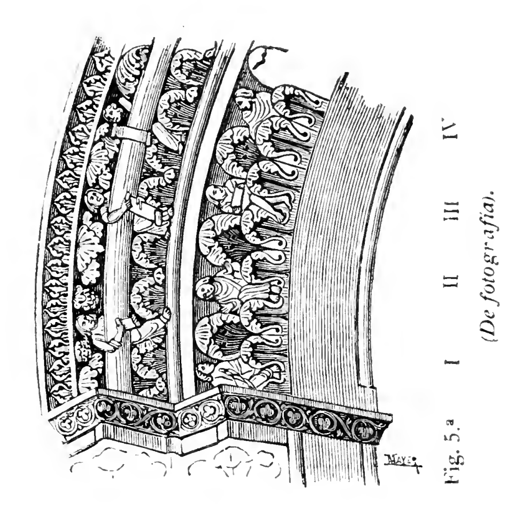


Fig. 5.ª I II III IV
(De fotografía).

ocupa la clave de la archivolta más baja. Tiene levantada la diestra y en actitud de bendecir; con la izquierda sujeta un libro cerrado, que es la Verdad Eterna que se ha de manifestar á su tiempo.

[1] "Quoniam multi filii desertae, magis quam ejus quae habet virum." (Cap. LIV, 1).

A la derecha del Salvador está Eva con las manos derechas, y á la izquierda Adán con los brazos extendidos en señal de admiración. Después de Adán sigue una figura vestida y coronada que tiene levantado el índice de la diestra y muestra una tarjeta. Este es, á nuestro juicio, Abraham que recibió de Dios la Ley de la circuncisión, simbolizada en la tarjeta. Síguense después otras tres figuras, también vestidas y coronadas, en diversas actitudes, que probablemente serán los patriarcas Isaac, Jacob y Judá. Con esto se termina la archivolta en el lado derecho.

En el lado izquierdo (fig. 5.ª), comenzando por abajo, hay una figura vestida, pero sin corona, que tiene tarjeta y levanta el índice (fig. id. I). Es, á lo que creemos, Moisés, legislador y caudillo del pueblo de Israel. Síguense luego, marchando para arriba, otras tres figuras vestidas y coronadas: la 1.ª tiene las manos extendidas como un sacerdote que da la paz (¿Aarón?) (fig. id. II): la 2.ª tiene extendido entre las manos un pergamino (¿Samuel?) (fig. id. III): y la 3.ª viste manto real (¿David?) (fig. id. IV).

Ya hemos hablado del simbolismo de las figuras de la segunda archivolta de este arco que estamos describiendo. Sólo diremos que todas ellas, á pesar de lo violento de sus posturas, y á pesar de aquel cepo que les oprime el pecho, manifiestan en su semblante la animación y la fuerza que da una firme esperanza.

Un espeso y exuberante follaje las tiene medio ocultas y oscurecidas; porque, según San Ambrosio, así como la gracia ilumina, así la ley asombra.

Acerquémonos al arco de la derecha. En la mitad contigua al muro que cierra el Pórtico por aquel lado,



Fig. 6.ª
(De fotografía).

hay, según hemos dicho, cuatro demonios, dos en cada archivolta.

El más próximo á la clave en la archivolta inferior, está de rodillas y tiene piés de caballo. De su boca penden dos figuras, que quedaron como presas por las manos entre los dientes del mónstruo.

El segundo tiene piés de buey. Echadas sobre sus hombros aparecen dos figuras de aspecto cadavérico. Entre los dientes tiene sujeta por la cabeza á otra figura, y á otra la suspende por los cabellos: de la cintura lleva colgado un tremendo azote. El mónstruo está echando las entrañas por ancha boca abierta en el vientre (fig. 6.ª)

El tercero (ó sea el primero de la segunda arquivol-



Fig. 7.ª

ta) en lugar de piés tiene garras. De su cuello penden cuatro ahorcados.

Por fin, el cuarto, de piés humanos, tiene colgadas de la boca por la cabeza á dos figuras, y con las manos suspende á otras dos que están á cuentas con una bota y una empanada (fig. 7.ª)

En estos cuatro mónstruos armados de garras, parecen estar personificadas la violencia, la crueldad, la rapiña y la glotonería.

Y como si ellos no bastasen para tener cautivos y aprisionados á sus clientes, varios reptiles de extrañas formas se enroscan en el cuerpo y miembros de estos desdichados, y los sujetan como con anillos de hierro.

En la mitad correspondiente de la última arquivolta, comenzando por arriba, se ve una figura cuya garganta tiene agarrotada un deforme animal, como sapo.

Sigue otra figura en la misma disposición, sin más diferencia que el agarrotador, que aquí es un enorme lagarto. Esta figura debe representar la gula; porque, agarrotada como está, se esfuerza por alcanzar un racimo que cuelga sobre su cabeza.

La tercera figura tiene colgadas de los pechos dos lagartijas. Personifica la lascivia [1].

A la cuarta figura tira de la lengua un lagarto.

La quinta se vé àsaltada por la cabeza de un reptil.

Y la sexta pugna por desasirse de otro que la acomete por el pecho.

En la otra mitad de este arco, en las dos arquivoltas inferiores, se ven cuatro Angeles que van recogien-

[1] Esta simbólica representación es muy común. (Caumont, *Architecture religieuse,* pág. 265). Se vé reproducida en Santa Cruz de Burdeos, en San Saturnino de Tolosa, en San Salvador de Dinant, en Montmorillón y otros sitios.

do las almas, que nuestro Señor Jesucristo arranca del poder del diablo, y engendra á nueva vida por medio de la fe en el Evangelio. Cada Angel tiene dos párvulos, los cubre con un lienzo y los estrecha contra su seno (fig. 8).



Fig. 8.ª

Cinco de los párvulos tienen orladas sus sienes de estrecha diadema.

En los cuatro ángulos del pórtico, sobre la imposta que le recorre (ó que en otro tiempo debió recorrerle), hay cuatro Angeles que invitan á son de trompeta

á todas las naciones á entrar en la Iglesia de Dios (fig. 9) [1].

A la misma altura y sobre los pilares que dividen las dos puertas mayores de las menores, están los dos Serafines de que habla Isaías. Con dos alas cubren el



Fig. 9.ª

cuerpo, con otras dos las piernas, y las otras dos las tienen extendidas [2]. Aparecen con las manos derechas, y sostienen un largo tarjetón.

A ambos lados de cada uno de estos Serafines hay

[1] "Et venient ab Oriente et Occidente et Aquilone et Austro, et accumbent in regno Dei." (S. Luc. *Evang.* XIII, 29).

[2] "Seraphin stabant super illud (templum); sex alae uni et sex alae alteri: duabus velabant faciem ejus, et duabus velabant pedes ejus, et duabus volabant." (Cap. VI, 2).

dos Angeles con cartelas en la mano. Los cuatro están como adorando y bendiciendo al Señor. Son los centinelas, que, según Isaías, estableció Dios sobre los muros de su casa, y que ni de día ni de noche cesan de alabar el nombre del Señor, y de pedir que afirme en el mundo la gloria de Jerusalén [1]. Tienen también



Fig. 10.

largos pergaminos, hoy borrados, en que estarían escritas las alabanzas del Señor.

En la imposta sobre la que descansan los arcos está modelado un tallo serpeante cargado de frutos. Es frecuente en los monumentos románico-bizantinos esculpir ó pintar una vid ó tallos serpeantes, como repre-

[1] "Super muros tuos, Jerusalem, constitui custodes; tota die et nocte in perpetuum non tacebunt." (Cap. LXII, 6).

sentación alegórica de Jesucristo, que de sí mismo dijo: "Yo soy la vid y vosotros los sarmientos" [1]. Aquí los frutos son variados; uvas, piñas, etc... (fig.s 10 [a], 11 [a] y 12 [a]). Las pinturas que decoraban esta imposta eran de gran riqueza y sorprendente efecto.

Los capiteles que hay debajo de la imposta son veinte [2]; y todos ellos están cubiertos de riquísima ornamentación, como se puede ver en los grabados (figuras 10 [b], 11 [b] y 12 [b]).

El descifrar el simbolismo que encierran esas esculturas es empresa superior á nuestras fuerzas. Para ello necesitaríamos estar medianamente impuestos en las costumbres, en los gustos y en las genialidades de aquella época. Así podríamos descubrir algunas analogías, que nos pondrían en disposición de penetrar el pensamiento del artista.

[1] "Ego sum vitis, vos palmites." (*S. Joan.*, XV, 5).

[2] Los reseñaremos sucintamente comenzando por la izquierda. El I tiene dos aves con cabeza de cuadrúpedo comiendo cada uno un fruto; el II una ave con cabeza de hombre que tiene atravesada en la boca la cola de otra más pequeña; el III, follaje; el IV, V (fig. 10) y VI aves con cabeza de mujer, el rostro muy encendido, el cuerpo y patas azules y las alas de oro; el VII dos aves con cabeza humana coronada, saboreando cada una un fruto; el VIII dos aves con cabeza de cuadrúpedo, dándose la espalda; el IX (fig. 11), X (fig. 12) y XI las tentaciones del Señor, y el XII, que ya está dentro del templo, es decir, frente al altar del trascoro, el Señor servido por los Angeles después de las tentaciones; el XIII ave con rostro humano, cuya frente está medio sumida en las fauces de una serpiente; el XIV dos aves con cabeza de cuadrúpedo mordiéndose las piernas; el XV, XVI y XVII un mismo asunto, esto es; hombre vestido de rica túnica verde, moteada de oro, domando un mulo; el XVIII dos leones vueltos de espalda; el XIX dos aves con piés de cuadrúpedo comiendo cada una su fruta; y el XX follaje.

Creemos, sin embargo, que tal vez Mateo quiso representar en dichos capiteles los frutos del Espíritu Santo. En algunos de ellos parece, en efecto, que están simbolizadas la paz, la continencia, la paciencia, la mansedumbre y la castidad.



Fig. 11.

Los que están claros son el IX, el X, el XI y el XII.

En el IX está representada la primera tentación. El diablo, negro, feo, sucio y cubierto de pelo presenta á nuestro Señor las piedras para que las convierta en pan (fig. 11).

En el X, Satanás propone al Señor que se arroje de la torre ó pináculo abajo.

En el XI le promete regalarle todos los reinos de la tierra si se postra y le adora [1] (fig. 12).



Fig. 12.

El Salvador en estos tres capiteles viste túnica verde y manto encarnado sembrado de flores de oro.

En el XII, que, como ya hemos dicho, está frente al altar del trascoro, están los Angeles sirviendo al

[1] El diablo tiene en su mano una larga tira, en que se conservan escritas las palabras que dirigió al Señor en esta tentación; á saber: *Hec o(mni)a t(ibi) dabo si cade(n)s adora(veris me):* "Todo esto te daré si cayendo me adorares." El Señor le contesta en una tarjeta: "Retírate Satanás: *(Vade) Satanas* (Fig. 12). S. Mateo, *Evang.*, IV, 9 y 10).

Señor, según lo refiere San Mateo, á saber: que así que lo dejó el diablo, se presentaron los Angeles y lo servían [1].

Otros ocho capiteles hay á la misma altura en el lado de las puertas; casi todos ellos contienen también animales fantásticos y alegóricos. Dos, sin embargo, son muy notables.

En el uno, que es el que está á la derecha según se entra, se vé el suplicio del blasfemo. Cuatro demonios son los encargados de la ejecución; uno de ellos arranca al culpable la lengua con unas largas tenazas; otro le tiene sujeto con una soga echada al cuello.

En el capitel del otro lado, que hace juego con éste, está representado el Señor sentado en un trono y entre dos Angeles, que, postrados, le adoran. El Señor está como en actitud de bendecir. Contemplando este capitel, colocado al lado de la puerta, se viene sin esfuerzo á la memoria el vers. 1. del Salmo CXLVII: "Alaba, Jerusalén, al Señor; Alaba, Sión, á tu Dios; porque fortificó los cerrojos de tus puertas, y bendijo á á tus hijos dentro de tí" [2].

Entre los seis capiteles restantes llaman la atención,

[1] "Tunc reliquit eum diabolus; et ecce angeli accesserunt et ministrabant ei." (Cap. IV, 11).
[2] "Lauda, Jerusalem, Dominum, lauda Deum tuum, Sion; quoniam confortavit seras portarum tuarum; benedixit filiis tuis in te."

uno que tiene esculpidos dos buhos, otro con dos leones y otro con dos robustos mancebos.

En la mocheta que sostiene el ángulo del lado derecho del tímpano se halla esculpido un Angel, que presenta extendido un pergamino, en el cual se leen las siguientes palabras, tomadas del *Officium* de los Apóstoles, *Respons. VI* de Maitines: *Isti sunt triumphatores, facti sunt amici Dei* [1].

Llegamos á la parte, que, desde el punto de vista de la ejecución, es la de mayor mérito en el monumento.

Debajo de los capiteles, que acabamos de enumerar, hay una serie de estátuas, hasta el número de veintitres, de cerca de dos metros de alto, concebidas y ejecutadas de tal manera, que no sin hacerse cierta violencia puede el ánimo del espectador persuadirse de que hayan sido hechas en el siglo XII [2].

Advierte Caumont [3] que los escultores del siglo XII, siempre que querían representar al Salvador, ponían bajo sus piés una pequeña tarima ó escabel. A pesar de hallarse en nuestro tímpano esculpido el Salvador, en todo el esplendor de su gloria, nótase la falta de escabel. Mas á los piés del Rey y Pontífice eterno

[1] "Estos son los triunfadores que fueron hechos amigos de Dios."

[2] Hablando de estátuas dicen los señores Fernández y Freire (*Guía de Santiago,* pág. 110): "No hallamos términos para encarecer la hermosura de las estátuas de los pilares que sirven de apoyo al arco central y á los dos laterales, y la riqueza de ornamentación y simbolismo que desplegó el genio cristiano en los lindísimos capiteles de suscolumnas."

[3] *Architecture religieuse,* pág. 243.

se halla sentado Santiago; viniendo por lo tanto á desempeñar aquel oficio. Con lo cual quiso dar á entender Mateo que el Señor se complacía en habitar de un modo especial en el templo de Santiago, y en ensalzar y en glorificar su nombre, según lo que el mismo Señor había manifestado por Isaías: "Glorificaré el sitio en donde descansan mis piés" [1].

El Apóstol está ricamente vestido con túnica, y manto ó *palio,* recogido sobre las rodillas. Un nimbo de cobre dorado, con once chatones de cristal de roca, rodea su cabeza. La expresión de su rostro es la del que ve cumplido el lleno de sus deseos y aspiraciones. Empuña en la izquierda un bastón de muleta, signo de su autoridad, y con la otra mano sostiene un pergamino desenrollado en que se lee: *Misit me Dominus (¿vobis evangelizare?)* [2]. Los piés del faldistorio en que está sentado, descansan sobre dos cachorros de león. El faldistorio está cubierto, como entonces se estilaba, por rico tapete rojo.

Mirando á la izquierda, se encuentra en primer lugar á Moisés con las tablas de la ley, en una de las cuales aún se lee el comienzo del cuarto mandamiento: *Honora (patrem tuum et matrem tuam)* [3]. Tiene también bastón, luenga barba y la cabellera partida.

[1] "Locum pedum meorum glorificabo." (Cap. LX, 13).
[2] "Me envió el Señor (¿á anunciaros el Evangelio?)."
[3] "Honra (á tu padre y á tu madre)."



Fig. 13.

La expresión de Moisés es la del hombre frío, severo

y, hasta cierto punto, impasible, cual convenía á un legislador.

Síguese Isaías (fig. 13). El texto escrito en el cartel, que tiene en la diestra, está tomado de aquel pasaje en que el gran Profeta lanza los rayos de su vigorosa elocuencia contra la afeminación y la molicie de los Judíos, y les anuncia terribles é ignominiosos castigos. Hé aquí lo que allí se lee: *Isaias Profeta.—Stat ad iudicandum Dominus et stat ad iudicandos populos* [1]. Con la izquierda levanta su manto ó *palio* hasta la altura del hombro, y con la otra mano sostiene el cartel y un bastón. Además del bastón distínguese Isaías por el curioso birrete que cubre su cabeza. Probablemente se quiso con esto significar su elevada alcurnia.

Viene á continuación Daniel, joven imberbe, de rizada cabellera de oro, que tiene terciado el manto sobre el hombro izquierdo, y que todo él parece respirar candor y felicidad. En su tarjetón se hallan escritas las palabras que contestó á Nabucodonosor: *Danielis Prophete.—Ecce enim Deus noster quem colimus* [2].

Daniel dá la derecha á Jeremías, que tiene recogidos y cruzados sobre el pecho ambos lados del manto.

[1] "Isaías Profeta: El Señor está para juzgar, y está para juzgar á los pueblos." (Cap. III, 13).

[2] "Daniel Profeta: Porque hé aquí nuestro Dios á quien adoramos." (*Daniel*, III, 17).

Mas aquí el hijo de Helcías no se ocupa en llorar la ruina y desolación de su patria, sino en ponderar la grandeza y omnipotencia del Dios verdadero, y lo fútil y vano de los ídolos, á pesar de su oro, á pesar de su plata, á pesar de su púrpura. Así en su cartela se lee: *Hieremias Propheta.—Opus artificūm univer-(sa haec)*..... [1].

Estas cuatro estátuas están fijas en los codillos de los pilares, que, por esta parte, sostienen el tímpano central y sus archivoltas.

Las cuatro siguientes, dos de cada lado, lo están en los machones sobre que descarga el arco lateral de la izquierda. Estas efigies, talladas, como todas las demás, en duro pero fino granito, deben ser de los cuatro primeros Profetas menores, á saber: Oseas, Joel, Amós y Abdías [2].

Es notable la que suponemos sea Joel; porque nos muestra con claridad la forma del manto ó peplo (en hebreo *scimla* ó *begued)*, que venía á ser un ancho paño de cuatro puntas. El Profeta tiene sujeta con la mano izquierda la punta de arriba del lado derecho. Distínguese también este Pro-

[1] "Jeremías Profeta. Todas estas cosas (los ídolos y sus aderezos) son obra de artífices: (sólo el Señor es Dios verdadero vivo y sempiterno)." *(Jeremías,* X, 9 y 10).

[2] Como los rótulos escritos sobre los tarjetones que sostienen dichas efigies han desaparecido, no es posible hoy identificarlas con la seguridad y certeza que fueran de desear.

feta (y lo mismo su correlativo de enfrente, ó sea Amós) por gastar sandalias, pues todos los demás están descalzos, y porque la repisa que lo sostiene tiene la figura de un animal deforme con cabeza de conejo. La repisa de Amós es un dragón que se retuerce y enrosca debajo de los piés del Profeta. Todas las demás repisas consisten en una hoja de acanto que se encorva hacia abajo, formando á manera de una concha.

El supuesto Oseas pasa sobre el brazo izquierdo el extremo derecho de su manto; y Amós [1] es el único que lo tiene sujeto con broche sobre el hombro derecho.

En el ángulo del pórtico que mira al N. O. hay otra estátua que debe representar á Job ó á Tobías. Nos inclinamos al primero, á causa del bastón que la imagen empuña. El bastón es signo de jurisdicción, dignidad, ó de otra circunstancia que haga acreedora á la persona que lo lleva á la consideración pública. Tobías era un pobre cautivo en Asiria; Job era un gran señor entre todos los orientales: "magnus inter omnes orientales." Job viste, no manto, sino amplia capa, cerrada por delante, por el estilo de la *paenula* romana.

Frente á Job está la insigne Judit: fácil es reconocerla por lo envuelta y tapada que está en las vestiduras de su viudez: "vestimentis viduitatis suae." Bien

[1] Si fuéramos á juzgar por el pequeño cartel que sostiene este Profeta diríamos que era Abdías, cuya profecía es la más corta de todas.

que en los lineamentos de su rostro, trazados con mano firme y segura, ya se refleja el ánimo, más que varonil, de la salvadora de Bethulia.

Después de Judit, y ya casi en la jamba de la puerta grande, está la reina Ester. Si Judit salvó á su pueblo con su intrepidez y fortaleza, Ester lo libró con los encantos de su hermosura. Aquí la sobrina de Mardoqueo viste una túnica, bastante ceñida, de manga estrecha hasta el puño: con la diestra levanta el extremo del manto hasta la cintura, y en la izquierda sostiene un tarjetón hoy borrado. Aunque en su rostro se nota algo de aquel afeite *(cultus muliebris)* que el rey Asuero exigía en sus esposas; sin embargo, su porte y continente es tan modesto, que desde luego revela que su alma era singularmente favorecida por la gracia. Debajo de la corona lleva un paño de lino finísimo, que le cuelga hasta la mitad de la espalda.

Estas son las estátuas que están en el lado izquierdo del Pórtico, las cuales pertenecen todas al Antiguo Testamento.

Vayamos al lado derecho siguiendo el mismo orden.

Frente á Moisés está San Pedro vestido de pontifical, es decir; con alba, larga estola, tunicela, casulla de forma antigua, palio, y sandalias, ó, más bien, borceguíes. Empuña tres llaves, dos de ellas levantadas y la otra colgando. Si estas tres llaves representan las

tres Divinas Personas, en nombre de las cuales el Príncipe de los Apóstoles ejerce su autoridad, habrá que decir, que la que está colgando representa á la Segunda Persona, que bajó á la tierra.

Después de San Pedro está San Pablo, el cual, envuelto en rico manto, presenta en su tarjetón el comienzo de su Carta á los Hebreos: *Multifariam multisque modis olim Deus loquens patribus in Prophetis; novissime.....* [1] Es de notar la grave, inteligente y expresiva fisonomía del Apóstol de los Gentiles.

Sigue Santiago, vestido de doble túnica; la interior es blanca con mangas estrechas, la exterior azul, flordelisada, de oro, más corta, y terminada en punta por delante, como lo que los franceses llamaban *blialt* (en castellano antiguo *Brial),* y con más holgadas mangas. Empuña bastón de muleta con largo regatón; por el cual bastón, en lugar de borlas, baja una faja que se cruza y trenza en torno de él. En el largo cartel que el Apóstol deja caer con cierto desdén por sobre el bastón se lee: *Deus autem incrementum dedit in hac regione* [2].

Al lado de Santiago está su hermano San Juan, sobre un águila que le sirve de repisa. El discípulo ama-

[1] "Habiendo hablado Dios en otro tiempo muchas veces y en muchas maneras á nuestros padres por medio de los Profetas, últimamente etc..."

[2] "Mas Dios me ha dado incremento en esta región."

do ostenta, como Daniel, rica cabellera de oro, cuyos rizos afectan la forma cónica para ofrecer á los rayos de luz mayor número de puntos salientes. Con un lienzo finísimo, rizado, sostiene un libro en que se hallan escritas las siguientes palabras del Apocalipsis: *Vidi civitatem sanctam Hierusalem novam descendentem de coelo a Deo* [1]. Si los cabellos de San Juan son de oro, más que de oro es su rostro, tan bien sentido, tan bien ejecutado, y que á todos invita á gozar del piélago de felicidad que le inunda!

Los dos hermanos pasan el manto por debajo del brazo derecho. (Véase en la tercera parte, donde tratamos de la *Ejecución* del Pórtico, los grabados que representan á estos dos Apóstoles).

En los pilares que sostienen el arco lateral de la derecha, encontramos otros cuatro Apóstoles: los dos de la izquierda con libro y sandalias; los de la derecha descalzos y con tarjetones.

Como las inscripciones se han borrado, es difícil dar nombre á estas estátuas, puesto que hasta el siglo XIII no se fijaron los símbolos característicos de los Apóstoles [2]. Es de creer que estén colocadas según el orden

[1] "He visto la nueva ciudad santa de Jerusalén, que descendía del cielo del Seno de Dios." (Cap. XXI, 2).

[2] En un principio habíamos creído que el hermoso Pórtico occidental de la Santa Iglesia de Orense, que tan parecido es al nuestro, y cuyas estátuas, en su mayor parte, conservan aún las respectivas inscripciones grabadas en la piedra, podría ayudarnos á identificar muchas de las imágenes del Pórtico Compostelano. A este fin, nues-

con que San Mateo enumeró á los Apóstoles en el Capítulo X, v.[s] 2, 3 y 4 de su Evangelio. En este caso en estas cuatro estátuas debemos reconocer á San Andrés, San Felipe, San Bartolomé y Santo Tomás. Mas si se quiere suponer que los libros que sostienen los dos de la izquierda, indican que aquellos Apóstoles han sido escritores, entonces habrá que admitir que aquellas dos estátuas son de San Mateo y de Santiago Alfeo ó de San Judas.

Todos los ropajes de estas figuras, así los de los Apóstoles, como los de los Profetas, están orlados de preciosas franjas de oro, ya lisas, ya con calados y realces. A lo que parece, los Profetas no visten sino una túnica: en casi todas las estátuas de los Apóstoles se distinguen perfectamente dos túnicas.

La barba de los Profetas es larguísima y terminada en punta: la de los Apóstoles redonda y no tan larga.

Sólo nos restan las tres estátuas que están en las jambas de la puerta pequeña, y en la de la puerta grande que corresponde á este lado.

Las dos primeras deben ser, á nuestro juicio, de los Evangelistas San Marcos y San Lucas.

San Marcos está en el rincón: con la siniestra pre-

tro ilustrado y querido amigo el Sr. Arcediano de aquella Iglesia, D. Manuel Sánchez Arteaga, ha tenido la bondad de remitirnos copia de todos los rótulos que se leen en dichas estátuas. Mas aunque la composición es muy semejante en ambos pórticos, en el arreglo y disposición de los detalles se notan considerables discrepancias.

senta sobre su manto un libro, y con el índice de la diestra, que tiene levantado, parece que quiere señalar ó explicar alguna cosa.

San Lucas, como persona de carrera profesional (pues fué médico), lleva traje especial. No sólo se distingue por sus borceguíes y por su birrete, sino por lo túrgido y terso de la estofa de su túnica, que parece de terciopelo. Del manto sólo se le ve la parte que cuelga sobre el hombro izquierdo. Con la diestra empuña una larga pluma, con la cual escribe al final de un muy extenso pergamino. Esta actitud tal vez encierra una alusión á las primeras palabras de los *Hechos Apostólicos*. Parece que el Evangelista quiere decir: "Hasta aquí he hablado de las cosas que comenzó Jesús á hacer y á enseñar: ahora voy á ocuparme....." [1].

Por último, en la jamba de la puerta grande, frente á la reina Ester, está San Juan vestido de túnica y *paenula* ó capa pluvial antigua, forrada de pieles [2]. Con el índice de la diestra señala el *Agnus Dei* (Cordero de Dios) (fig. 14), que tiene en la izquierda. El *Cordero de Dios,* como se acostumbra, está metido en un disco que simboliza el mundo. De uno de los pies

[1] "Primum quidem sermonem feci de omnibus, o Theophile, quae coepit Jesus facere et docere....." (Cap. I, 1).

[2] Esta capa es como la del santo Job. Su forma es muy parecida á la del poncho, sin más diferencia que por delante y por detrás terminan ambas en punta.

del *Cordero* sale un largo y serpeante tallo, que representa la vena de agua viva con que son lavados los pecados de los hombres y purificadas sus almas.

Debajo de estas estátuas hay otra serie de capiteles y columnas notabilísimas, algunas de ellas dignas de particular estudio y atención.



Fig. 14

(De fotografía).

La primera columna que nos invita al examen, es la que está arrimada al montante ó parteluz que divide el vano de debajo del tímpano. Es de mármol gris veteado, y contiene, maravillosamente esculpido, el ***Arbol de Jessé***, ó sea, la descendencia de la Santísima Virgen [1].

Pero antes de entrar en la descripción de esta columna, no será fuera del caso el tener á la vis-

[1] Otra columna del siglo XIII, muy parecida á ésta, hay en la catedral de Amiens. Por lo demás esta representación era muy frecuente en la Edad Media.

ta lo que se lee en el Cap. XI, v. 1, de Isaías: "Brotará una vara de la raíz de Jessé, y de esta raíz subirá una flor" [1].

En el fondo de la columna reposa, sobre un lecho, cubierto de ricos tapices, un venerable anciano, recostado sobre su brazo derecho, á la manera de las estátuas yacentes de algunos sepulcros etruscos. A los pies del lecho está un mancebo, en pie, como velando el sueño de su señor. Del pecho del anciano, que no es otro que Jessé, sale un grueso tallo, en el cual, como á unos diez centímetros de altura [2], está sentado David, tocando el arpa característica. Sigue después el mismo tallo en línea recta, y, á otros diez centímetros en alto, se halla Salomón, que en una mano empuña el cetro, y con el índice de la otra, puesto delante de su boca, reclama la atención de los circunstantes; pues tal actitud es la que conviene al *Sabio* por antonomasia. Por fin continúa el tallo y, á altura proporcionada, casi tocando el extremo del fuste, se halla la última figura, que representa á la Santísima Virgen, vestida de ancha túnica, cubierta de larga toca y corona, en actitud humilde y modesta, y expresando con el movimiento de los brazos aquel concepto que con los labios manifestó al Arcángel San Gabriel: "He aquí la

[1] "Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet."

[2] La columna tendrá dos metros y medio de alto por veinticinco centímetros de diámetro.

sierva del Señor; hágase en mí según tu palabra."

Es de advertir que del tallo principal salen otras ramas laterales que se mueven, trepan y se enredan caprichosamente. Estas ramas sostienen á su vez otros personajes, uno á cada lado de los tres que acabamos de nombrar; con la circunstancia de que los que están al lado de la Virgen son mujeres. Tal vez se querría dar á entender con esto, que una fué, desde el principio, la rama elegida para produir la *Flor* de que habla Isaías; y que, así como entre los hijos de Jessé ó Isaí fué elegido David, y entre los hijos de David fué elegido Salomón, así entre todas las mujeres fué predestinada María para ser madre de Dios.

Otra cosa es de notar en esta columna. Al trepar el tallo y sus ramas por el fuste arriba, envuelve en su marcha á todos los personajes, y los traba y enreda en diversas maneras. Pero al llegar á la Santísima Virgen, el tallo se detiene, aparta sus ramas, y la bienaventurada María aparece aislada de todo contacto con aquel tenaz parásito. El significado de esta representación alegórica nos lo da San Jerónimo en sus *Comentarios á Isaías* [1], cuando dice que los cristianos en la vara que brota de la raíz de Jessé, vemos á la Virgen María, á la cual ningún tallo ó rama estuvo adherida. "Quae nullum habuit sibi fructicem cohae-

[1] Lib. IV, sobre el Cap. XI *de Isaías*.

rentem." Este tallo, de cuyo contacto la Santísima Virgen quedó inmune, simboliza el pecado original.

Si en el fuste de la columna que acabamos de examinar está representada la generación carnal de Jesucristo, en el capitel está representada su generación eterna.

En el centro del capitel aparece un anciano vestido de púrpura y sentado en un trono. Entre sus rodillas tiene un pequeño niño, envuelto en blanco ropaje, con los brazos abiertos, y como queriendo desprenderse de las manos del Padre. Sobre el trono, rasgando las nubes, se presenta una paloma. Al rededor del trono cuatro Angeles de alas de oro queman incienso y rinden á Dios el homenaje de su adoración.

¿Cuál es el sentido de esta representación? Con sublime énfasis se halla expresado en el Salmo CIX, v.s 4 y 5, de David: "Antes de la luz te engendré de mi substancia. Juró el Señor y no recogerá su palabra: Tú eres sacerdote eternamente" [1]. El Hijo, el Verbo, contesta, como nos enseña el mismo David [2]: "He aquí que vengo": *Ecce venio.*

Al rededor del Trono se ve frondoso follaje, como haciendo sombra: "Virtus Altissimi obumbrabit tibi (Virgini Mariae)" [3].

[1] "Ex utero ante luciferum genui te. Juravit Dominus et non poenitebit eum: tu es sacerdos in aeternum."

[2] Salmo XXXIX, 8.

[3] S. Lucas, *(Evang.,* I, 35).

Sabido es que casi todas las Epístolas de San Pablo terminan con avisos, consejos, instrucciones y preceptos de la más alta importancia, no sólo para la vida religiosa, sino también para la social. En el Capítulo V de la Carta á los de Efeso (la cual, como hemos visto, sirvió de base á Mateo para la composición de su cuadro), recomienda el Apóstol con todo encarecimiento á los esposos que se amen el uno al otro, como Cristo amó á la Iglesia, y termina: "Cada uno ame á su esposa como á sí mismo, y la esposa respete al marido" [1].

Este es el asunto que se ve representado en el capitel que está debajo de la imagen de Santiago, que se halla en el machón de la derecha. Allí se ven esculpidas dos aves, que se afrontan ó encaran; la de la derecha con cabeza de varón barbado, la de la izquierda con cabeza de mujer. Un tallo, que representa el amor conyugal, trepa al rededor de las dos aves y las envuelve en un solo vínculo; pero dos pequeños dragones que simbolizan los celos, ú otra fea pasión por el estilo, quieren roer el lazo que las mantiene unidas.

Encarga también el Apóstol á los hijos, que obedezcan á sus padres, y á los criados que sirvan de buena voluntad á sus amos, teniendo en cuenta que no sirven á los hombres precisamente, sino á Dios [2].

[1] "Unusquisque uxorem suam sicut seipsum diligat; uxor autem timeat virum suum."

[2] "Filii obedite parentibus vestris in Domino... Servi obedite do-

Estos dos asuntos se hallan esculpidos en aquellas dos admirables y bellísimas columnas que están, la una debajo de Isaías, y la otra debajo del Apóstol San Pablo.

Ambas columnas son de mármol blanco, veteado ligeramente de negro. El campo que ofrecen los fustes está dividido en tres zonas, separadas entre sí por un junquillo, que suben juntas y paralelas, en espiral, al rededor del fuste. Las zonas extremas son puramente ornamentales, pero talladas con gusto y delicadeza sólo comparables á los de los buenos tiempos de la Grecia. En la zona del medio, que tendrá unos treinta centímetros de ancho, están modeladas las figuras.

En el fuste, que está debajo de Isaías, se presenta, como tipo de obediencia y amor filial, á Isaac sobre el ara, dispuesto ya á recibir el golpe, que con la espada va á descargarle el padre. Mas un Angel sostiene el brazo de Abraham, y le señala un cordero, enzarzado entre las matas, para que lo sacrifique en lugar de su hijo. Debajo de este asunto hay un mancebo manejando una clava, que se diría un Hércules ó un Teseo de Fidias. Quiere sepultar la maza en la frente de un mónstruo que representa la soberbia. Y es tal el movimiento, la energía, el brío de que están llenas estas figuras, que es imposible no descubrir en ellas algunas

minis carnalibus... cum bona voluntate servientes, sicut Domino et non hominibus.“ (*Ad Ephes.*, VI, 1, 5 y 7).

semejanzas con las de las metopas del *Theseon* ó del *Parthenon* de Atenas.



Fig 15.
(De fotografía).

En el fondo del fuste, que está debajo de San Pablo (fig. 15), se ve á un personaje barbado [1], que está

[1] En aquellos tiempos la barba era ordinariamente un distintivo de señorío y nobleza.

para meterse en un lecho, cubierto de lujosos paños, pero que antes quiere hablar y dar instrucciones á un mancebo, que también se dispone á acostarse en otra cama más baja, á los pies de la de su señor.

En la parte alta del fuste hay otro señor que levanta el índice de su diestra, como para dar órdenes á otro mancebo, que está más abajo escuchándole.

La expresión de los señores, especialmente la del que está en el lecho, es un tanto severa: la de los dos mancebos, sin ser altiva, es digna, cual convenía á los que aceptan su condición y estado como ordenación de Dios: "servientes sicut Domino, et non hominibus."

En los capiteles que hay sobre estas dos columnas, están esculpidas varias figuras, como enredadas y atadas por un tallo, que las rodea en todos sentidos. Cada capitel tiene dos: las del de la izquierda son tan parecidas que se dirían hermanos gemelos; y ambas tratan de sujetar por la boca y por la cola á un dragón, que acaso simbolice el odio, ó la envidia, ú otra pasión semejante: las del otro capitel tienen cuerpo de ave y cabeza de varón barbado. Las dos parejas procuran encararse, como para expresar su mútua dependencia, la cual, por otra parte, está bien manifiesta por los lazos que las atan y envuelven. Que estos asuntos sean representaciones alegóricas del amor fraternal, que á todos debe unir y sujetar, y una alusión á aquel

consejo de San Pablo [1], de que todos estemos sometidos unos á otros, parece indudable.

Bajo el arco lateral de la izquierda, en el primer codillo que está al lado derecho, hay otra columna marmórea. Todo el fuste está cubierto de guerreros y otras figuras alegóricas. En el fondo, de una sola cabeza, común á dos leones, sale un doble tallo que luego se separa y trepa por el fuste arriba, y va envolviendo todo cuanto encuentra á su paso: á poca altura de los leones se encuentran dos guerreros armados de cota con capuz de malla, escudo y espada: más arriba hay otros guerreros disparando saetas. Poco esfuerzo se necesitará hacer, para ver en esto una reproducción en escultura de los consejos que daba el Apóstol al terminar su Carta á los Efesios: "Hermanos; fortaleceos en el Señor...; vestíos la armadura de Dios..., ceñidos vuestros lomos en verdad y vestidos de la loriga de la justicia...; embrazando siempre el escudo de la fe, con que podais apagar los dardos de fuego del malvado. Tomad también el yelmo de salud y la espada del Espíritu" [2]. Ya Job había dicho que era milicia la vida del hombre sobre la tierra [3]. Concluye el Apóstol desean-

[1] "Subjeti invicem in timore Christi." *(Ad Ephes.,* V, 21).

[2] "Fratres; confortamini in Domino...; induite, vos, armaturam Dei...; succincti lumbos vestros in veritate, et induti loricam justitiae..., sumentes scutum fidei, in quo possitis omnia tela nequissimi ignea extinguere. Et galeam salutis assumite, et gladium Spiritus." (Cap. VI, v.s 10, 11, 14, 16 y 17).

[3] "Militia est vita hominis super terram." (Cap. VII, 1).

do la paz y la caridad á los hermanos de Efeso [1].

El símbolo bajo el cual se representaba el don y virtud de la paz y de la caridad, es de los más antiguos en la Iglesia. Ya desde el tiempo de las catacumbas se pintaba el amor mútuo y sincero, la concordia de los



Fig. 16.

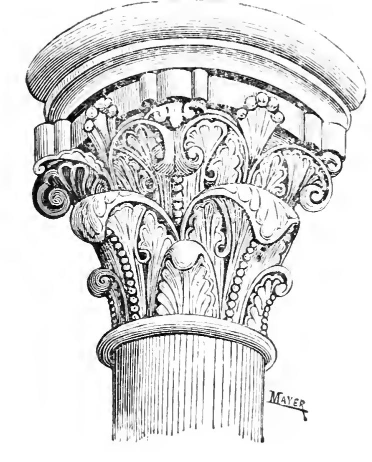


Fig. 17.

ánimos, bajo la alegoría de dos palomas que estaban bebiendo en una misma copa. Aquí el mismo asunto está representado en la parte alta del fuste, sin más diferencia que las palomas, en lugar de beber, están picando en un mismo racimo. Las dos parejas de palomas están dibujadas con tal gracia, con tal delicadeza,

[1] "Pax fratribus, et charitas cum fide." (*Ad Ephes.*, VI, 23).

como es dulce, tierno y amable el sentimiento que simbolizan.

En el capitel de esta columna hay dos dragones que tienen enredadas sus patas con la punta de su larga cola. Ambos se muerden, el uno al otro, una pata; pero más bien como para hacerse fiestas ó para contener el movimiento de la pierna, que por impulso de fiereza. Tal vez se hubiese querido representar aquí la virtud de la prudencia, que nos enseña á medir y reglar todos nuestros pasos.

El mismo asunto se halla desarrollado, de muy diversas maneras y en dificilísimas posturas, en otros capiteles que están á la misma altura; los cuales, ya lo hemos dicho, son todos notabilísimos, tanto por la trascendencia y propiedad de las alegorías, como por la riqueza de la ornamentación. De ello son muestra los grabados, (fig.s 16 y 17).

El zócalo sobre que descansa el frontis del Pórtico, está formado de una larga serie de animales, cuadrúpedos en su mayoría, sobre cuyo simbolismo se ha escrito extensamente.

Están divididos estos animales, como puede verse en la lámina que representa el alzado, en cinco grupos, tantos como son los pilares que sostienen el tímpano y los arcos. Clasifícanse también los animales, en que unos son alados y otros no. La mayor parte de los alados, que son hasta el número de siete, y que

representan águilas (fig. 18), están á la izquierda; y los otros, que á excepción de un oso, son leones y completan el número total de diez y siete, ocupan, en su mayoría, el centro y el lado derecho.

El Sr. D. Bernardo Fernández ha visto simbolizados en estos animales los falsos dogmatismos más célebres de la antigüedad, como el brahmanismo, el buddhismo, el confucionismo, el sabeismo y el islamismo,

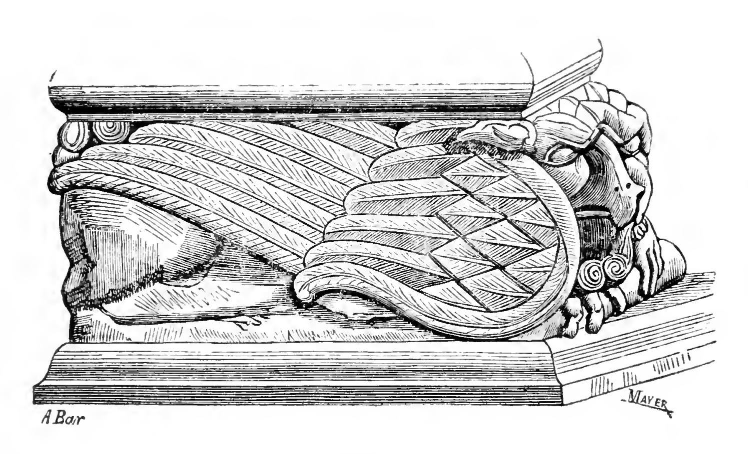


Fig. 18.

con sus principales sectas. Aunque el Sr. Fernández ha demostrado ingenio y gran caudal de conocimientos en la exposición de su hipótesis, creemos, sin embargo, que sus argumentos no son tan eficaces que puedan destruir toda duda en el ánimo de un lector un tanto escrupuloso.

Otros quieren que en aquellas fieras se hallen representadas la idolatría, los vicios y las pasiones, deificadas y personificadas por los paganos, bajo diversas formas; y suponen que dichos animales son emblema de la soberbia, de la lujuria, de la avaricia, de la envidia, de la pereza, de la ira, etc..... [1].

Sin embargo, por las razones que vamos sucintamente á exponer, no estimamos tan cierta esta interpretación, que deba admitirse sin más examen y discusión.

El simbolismo en la Edad Media, por más que en ciertas épocas se hubiese exagerado y llevado hasta la extravagancia, no era tan arbitrario y caprichoso como pudiera creerse. Tenía sus reglas, que, en unos casos, fijaba la tradición, en otros el mútuo acuerdo, tomado tácitamente de antemano, y en otros el talento observador del artista. Aún hoy sería altamente ridículo presentar como símbolo del vicio un cordero ó una paloma; y entonces (quizás aún más que hoy) no dejaría de ser una inconveniencia el convertir un animal noble y altivo, como es el león, en emblema de un sentimiento bajo y rastrero, cual es el vicio. Para esta clase de

[1] En apoyo de esta interpretación pudiera aún citarse aquel pasaje de San Pablo en la Carta á los Romanos (Cap. I, 23): *I alteraron la gloria de Dios incorruptible, á semejanza é imagen del hombre corruptible, de las aves, de los cuadrúpedos y de las serpientes:* "Et mutaverunt gloriam incorruptibilis Dei, in similitudinem imaginis corruptibilis hominis, et volucrum et cuadrupedum, et serpentium."

representaciones los artistas de la Edad Media se valían preferentemente de los reptiles.

El célebre arqueólogo francés Carlos Lenormant, considera al león como símbolo que se apropiaron las ideas cristianas para expresar la justicia. "El león, di- "ce, en el lenguaje alegórico de nuestra Religión, es "emblema de la justicia, á causa de los dos leones que "formaban los brazos del trono de Salomón, el Rey "justo por excelencia, y los doce cachorros que estaban "á los extremos de las gradas" [1].

No es esto sólo: el león ha sido también considerado como una de las figuras alegóricas de Jesucristo, Rey justo por esencia: "Vicit Leo de tribu Iuda" [2].

Ahora, si el león es emblema de la justicia, la representación simbólica del águila, que remonta su vuelo hasta penetrar en las más elevadas regiones aéreas, es obvia: el águila es símbolo de la fe [3].

Resulta, por lo tanto, que lo que sirve de cimiento

[1] De aquí que en los tronos de los Reyes rara vez falte la imagen del león.

[2] "Venció el León de la Tribu de Judá." *(Apocalyp.*, V, 5).—En la catedral de Estrasburgo se emplearon también los leones para hacer resaltar la majestad de Jesucristo. (Cahier: *Caracteristiques de Saints*, pág. 507).

[3] La pupila de las águilas, en todas aquellas en que este detalle está aún perceptible, se ve dirigida hacia lo alto. Nótese que según San Gregorio Magno *(Moral.*, lib. XXXI, cap. XIX), el águila es símbolo de altísima contemplación y profunda inteligencia.

Si no temiéramos que se nos dijese que extremábamos las analogías, asentaríamos que aquellos extraños apéndices en forma de orejas (fig. 18), que ostentan las águilas en la cabeza, son una alusión á aquellas palabras de San Pablo *(Ad Rom.*, X, 17): *Luego la fe es por el oido:* "Ergo fides ex auditu."

y base á la *Casa de Dios*, son la fe y la justicia: que si los Profetas y los Apóstoles son los fundamentos históricos de la Iglesia, la fe y la justicia son sus fundamentos morales [1] (fig. 19).

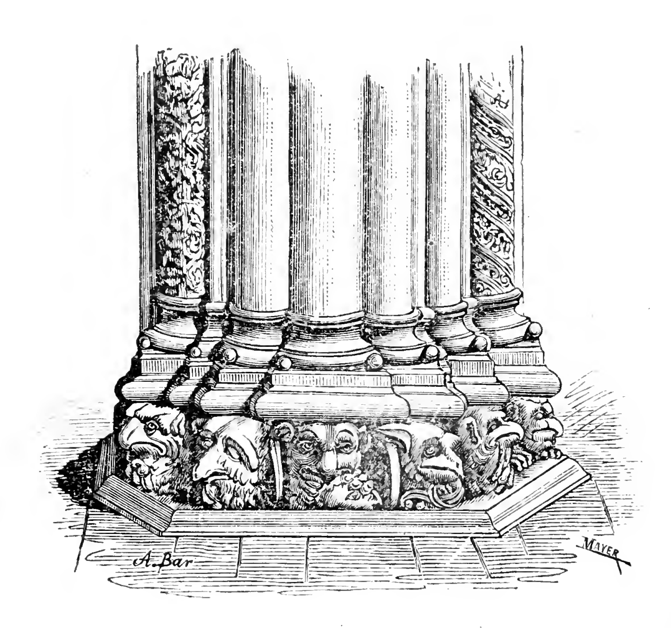


Fig. 19.

Por lo demás, las actitudes en que Mateo, *varietatis gratia,* puso á algunos de los leones y águilas, como devorando otros animales ó trozos de animales, para hacer resaltar más su fuerza y su poder, están tomadas

[1] De la *Casa* ó Iglesia de Dios anuncia Isaías (Cap. LIV, 1) que será fundada en la justicia *(in justitia fundaberis);* y es sabido que la fe es el fundamento y raiz de toda justificación.

de representaciones parecidas, entonces muy comunes, particularmente en las estofas que venían de Oriente.

Lo mismo podemos decir de ciertas figuras humanas, que están como tendidas y recostadas sobre algunos de dichos animales. Era cosa corriente entonces modelar en esta forma ciertos objetos, como jarras, candelabros, etc. En su *Diccionario razonado del mobiliario francés en la Edad Media* [1], presenta Viollet-Le-Duc una jarra, en la cual se ve una figura humana extendida sobre un mónstruo alado (un grifo), y fuertemente agarrada con los dos brazos al cuello de la fiera.

Y en cuanto á la representación de los leones en los zócalos, es muy frecuente esto en los monumentos de los siglos XI, XII y XIII. En Francia se ven en las iglesias de San Gilles, San Trófimo de Arlés, San Julián de Mans, de Fontgonbault, Moissac, etc...; y en Italia en las catedrales de Plasencia, San Donino, Parma, Módena, Ancona, Ferrara, Verona, Terracina, etc...

En nuestro Pórtico aquella larga fila de mónstruos, en los cuales está simbolizada la fortaleza, y cuyas cabezas y lomos forman una rasante perfectamente horizontal, trae á la memoria aquel versículo del Salmo XVII: "Allanaste el suelo bajo mis plantas, y se hicieron firmes mis pisadas" [2].

[1] París, 1874; tom. II, pág. 10.
[2] "Dilatasti gressus meos subtus me; et non sunt infirmata vestigia mea."

Es el firme fundamento de que habla San Pablo en su 2.ª Carta á Timoteo [1].

Como entre estos animales se hallan cuatro leones con las bocas desmesuradamente abiertas, y como, según Aymerico, la magnífica fuente, construída á principios del siglo XII en la plazuela del Paraíso, delante de la portada septentrional de la Iglesia, tenía también cuatro gruesos caños que desahogaban por otras tantas cabezas de león [2], fácilmente se ocurre la duda de si Mateo habría querido recordar con estas figuras los depósitos de agua bendita, que, desde los tiempos primitivos, había en los pórticos de las iglesias, ó aludir á los cuatro ríos del Paraíso terrenal, cuya representación era también muy frecuente en la Edad Media.

Es este un punto, que merece tratarse más por despacio.

El Profeta Isaías, con aquel brillante y patético estilo, tan de él, tan abundoso en candentes imágenes, que buscan para grabarse lo más profundo del alma, anuncia á los pueblos que llegará un día en que "apagarán con gozo su sed en las fuentes del Salvador" [3]. Y aún con mayor viveza expresó el mismo concepto el Profeta Rey al predecir, dirigiéndose al Señor, que los hijos de los hombres se embriagarían con la

[1] "Firmum fundamentum Dei stat." (Cap. II, 12).
[2] "De cujas cacumine quatuor procedunt leones, per quorum ora quatuor exeunt limphae flumina."
[3] "Haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris." (Cap. XII, 3).

abundancia de su casa; pues "con el torrente de tus delicias, exclama, apagarás su sed" [1].

Nuestro Señor Jesucristo no desdeñó apropiarse estas metáforas, y acomodarse en varias ocasiones á esta manera de lenguaje. Así en el Evangelio de San Juan afirma, que "el que bebiere del agua que él habrá de darle, jamás tendrá sed" [2].

Para enunciar tan bellísimo pensamiento, los artistas cristianos siguieron dos caminos: ó representaron varios raudales de agua, ordinariamente cuatro, que, ya de una manera, ya de otra, entran en la composición; ó figuraron las aguas místicas (la doctrina celeste y la gracia), bajo la apariencia de un tallo, regularmente de vid, que, ora se levanta del suelo, ora brota y se extiende sobre la copa de un cáliz.

La primera composición es sin duda más antigua; porque ya desde el siglo IV se ve con frecuencia representado al Señor sobre un cerro, del cual brotan cuatro manantiales que son los cuatro Evangelios.

La segunda composición, aunque algo posterior, remóntase, sin embargo, al siglo V, y estuvo muy en uso en los siglos siguientes. Del cáliz, ya decía San Agustín: "¿Quién es nuestro vaso de vida sino Cristo?" [3]. Y en

[1] "Inebriabuntur ab ubertate domus tuae; et torrente voluptatis tuae potabis eos." (*Ps.* XXXV, 9).

[2] "Qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum." (Cap. IV, 23).

[3] "Qui est vas vitae nisi Christus?"

efecto, vemos expresado de un modo completo este pensamiento en el sepulcro de Gala Placidia (siglo V), y en las enjutas de San Vital de Rávena (siglo VI). De la copa de un cáliz salta una vena de agua viva, de la cual beben, en uno de los monumentos citados, dos palomas, y en el otro dos pavos reales [1].

Las dos maneras de composición se hallan en nuestro Pórtico: la primera entre las águilas y leones que sirven de zócalo; y la segunda en el disco que San Juan Bautista sostiene entre sus manos. Aparece en este disco el Cordero de costumbre, y de debajo de uno de sus pies, como hemos notado ya, sale un tallo que trepa caprichosamente siguiendo el contorno del disco. Tenemos aquí una alusión clara al Cordero que se apareció á San Clemente para señalarle con el pie derecho una fuente de agua viva, en la cual apagaron la sed él y los que le acompañaban. El círculo que rodea esta pequeña composición y cuya redondez va siguiendo el tallo, sirve para denotar que la vida que nos viene por este medio es la vida eterna.

Tal es, en resumen, la obra escultural de Mateo. Acaso nunca se vió mejor realizado el vaticinio de Isaías, cuando, vislumbrando en lo íntimo de su alma las glorias de la futura Iglesia de Dios, prorrumpe en

[1] Quizás el mismo asunto, pero bajo un plan más vasto, estuviese representado en la cúpula del mausoleo de Santa Constancia en Roma.

aquellas palabras que los artistas de la Edad Media comprendieron y ejecutaron tan soberanamente: "Levantaré tus puertas con piedras esculpidas" [1].

Finalmente, la auténtica por la cual consta la época y el autor de este monumento, fué esculpida en la base del tímpano, dividida por el parteluz, en las caras paralelas al pavimento de la Iglesia; y está concebida en los siguientes términos:



En el año de la Encarnación del Señor, 1188, era MCCXXVI, á 1.º de Abril, fueron asentados los dinteles del Pórtico principal de la iglesia del bienaventurado Santiago, por el maestro Mateo, que dirigió la obra desde los cimientos.



[1] "Et portas tuas (ponam) in lapides sculptos." (Cap. LIV, 12).



III

EJECUCIÓN

Dejando á un lado la parte técnica y mecánica, que encomendamos al examen de las personas peritas y competentes, sólo nos detendremos en este artículo en algunas consideraciones generales acerca de varios puntos de mayor importancia.

La unidad es la suprema ley en toda producción artística. Así lo entendió Mateo en su admirable obra.

Todo lo subordinó nuestro Maestro á este principio; y en la composición del Pórtico, y en particular del tímpano, no se encuentra detalle que salga de esta regla. De tal suerte, que con mayor razón puede decirse de

este monumento, lo que Viollet-Le-Duc [1] afirma de la puerta llamada de *la Virgen* en la Catedral de París. "En esta página (la citada puerta) la estatuaria desempeña evidentemente un gran papel, pero sin que por esto resulte rotura y turbación en las líneas arquitectónicas. El que compare esta obra con las mejores producciones de la antigüedad, podrá comprobar por sí mismo que en ella la estatuaria está concebida de la manera más propia y adecuada para su completo y armónico desarrollo. La idea de formar al rededor del tímpano como un marco de figuras, una asamblea de personajes que asisten á la escena principal, es felicísima. Nada desemejante se ve en los monumentos de Grecia, ni en los de la antigua Roma."

Y dijimos que con mayor razón pueden aplicarse estas palabras al *Pórtico de la Gloria,* porque éste fué anterior en más de veinte años al de París; y, al cabo, en éste el tímpano está dividido en tres compartimientos, ofreciendo, por consiguiente, tres distintos cuadros; mientras que en el tímpano compostelano no hay más que un sólo cuadro y un sólo asunto.

Por otra parte, la admirable disposición del tímpano central de nuestro Pórtico se ajusta perfectamente á aquella visión en que Ezequiel [2] descubrió la gloria

[1] *Dictionnaire raisonné de l' Architecture:* tomo VII, art. *Porte,* pág. 429.
[2] Cap. I, 28.

de Dios bajo el aspecto de un refulgente arco: *velut aspectum arcus*.

Mas no le bastó á Mateo el hacer resaltar en el tímpano central esta circunstancia principalísima, sino que quiso someter también los dos arcos laterales al imperio de la unidad. Para lo cual extendió de uno y otro lado filas de Ángeles y otras figuras que van caminando hacia el centro, que es la imagen del Salvador. De este modo consiguió dirigir insensiblemente las miradas del espectador, aun desde los puntos más distantes, hacia el en que se halla el asunto principal.

La unidad por sí sola no basta para constituir una obra estética; porque unidad también la hay en una montaña de arena. Es forzosamente indispensable otro elemento, que, excluyendo la sequedad y monotonía, dé vida y movimiento al cuadro artístico; y este elemento es la variedad.

En efecto, si de algo quiso hacer alarde Mateo en esta obra, fué de fecundidad de ingenio.

El que con toda minuciosidad vaya recorriendo la muchedumbre de estátuas que decoran el Pórtico, difícilmente hallará dos, que estén en una misma actitud, ó revelen idéntica situación de ánimo. Nótase esto más especialmente en los veinticuatro Ancianos que están sentados en el gran arco que rodea el tímpano central. Allí es de ver, ya tal vez exagerado estudio en buscar para cada estátua manera distinta de colocar las

piernas, ó de tener cogida el arpa ó la cítara. Pero si en esto puede haber algo de censurable, bien lo compensa la naturalidad, la flexibilidad, la espontaneidad y soltura con que aquellos miembros caen y se acomodan aun en las posturas más difíciles (fig. 3.ª)

Un ilustre personaje muy competente en estas materias, que visitó no há mucho tiempo nuestra Basílica, no se cansaba de admirar la caprichosa manera con que tiene cruzados los pies el quinto de los veinticuatro Ancianos, comenzando por la derecha.

La misma variedad se nota en la disposición del cabello y de la barba, que aparecen, ya formando grandes masas ondulantes, ya distribuídos en rizos y mechones que caprichosamente se cruzan y arremolinan (fig. 21).

Todo demuestra el empeño, con que Mateo trató de imitar la naturaleza, y con que rehuyó el reproducir las formas rutinarias del antiguo convencionalismo. Enérgicas tentativas para romper estos lazos, que fortificaba la tradición de algunos siglos, se notan ya en la portada de *las Platerías;* y aunque aquí, en este camino, se adelantó de una manera considerable, sin embargo, mucho faltaba para llegar á la altura que se alcanzó en el *Pórtico de la Gloria*. Si nos concretamos, en efecto, á los pies, una de las partes que veníamos examinando, vemos que antiguamente se colocaban con rigurosa simetría, y parecían dos tacos ó cuñas de forma triangular ó trapezoidal que se ajusta-

ban debajo de la estátua para nivelarla: de esto son



Fig. 21.

un testimonio bien patente, los bajo relieves de la igle-

sia de San Pablo de Dax (Landes, Francia), que representan, entre otros asuntos, las Santas Mujeres del Evangelio, la Santa Cena y la Crucifixión [1]. Como no se trate de soldados en formación, nada menos natural que esa postura. El cuerpo humano, aunque se halle sentado, no puede permanecer por mucho tiempo con los

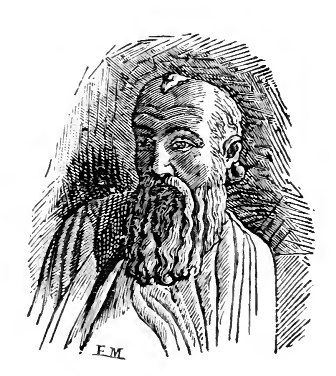


Fig. 22.

pies juntos y fijos; antes instintivamente busca diversas posturas, aun las más extrañas, que permitan á los músculos y tendones alternar en el trabajo de sostenerle. Todas estas posturas, todos estos movimientos los había estudiado Mateo á maravilla, y los reprodujo en el Pórtico con singular destreza [2].

[1] *Revue de l' Art Chretien,* año 1889, tom. VII, pág. 431 y siguientes.

[2] Hablando Caumont *(Abecedaire ou Rudiment d' Archeologie.—Architecture religieuse;* Caen, 1870; pág. 241) de las imágenes labradas por los escultores cristianos hasta fines del siglo XII, dice: "En todas estas estátuas es de notar lo largo de los rostros, lo saliente y rasgado de los ojos, lo arqueado de las cejas, y cierta rigidez

Pero en donde resalta el genio de Mateo (no se olvide que vivió en el siglo XII) es en el modelado de las cabezas. Cada figura tiene su filiación propia; ó más



Fig. 23.

bien, es un retrato, en el que no sólo están perfectamente acusadas las facciones, el gesto, los modales, sino que, al parecer, nos hace adivinar el carácter, la índole y hasta los pensamientos de la persona á quien

y falta de movimiento; lo cual todo, aun prescindiendo del ropaje y de la *fisonomía bizantina*, hace que pronto puedan distinguirse dichas estátuas de las hechas en los siglos XIII y XIV." En las efigies modeladas por Mateo en el siglo XII ya no es fácil descubrir ninguno de estos resabios de amaneramiento y convencionalismo.

representa; tal es la expresión de estas figuras y el arte con que han sido ejecutadas.

Esto nos demuestra el esmero y diligencia de Mateo en buscar el individualismo para sus estátuas, y cuánto no se esforzó por imitar los tipos que tenía delante de sus ojos. Basta ver, para convencerse de ello, las cabezas de las estátuas que en estas páginas se copian, y, en particular, el detalle (fig. 22), que representa á San Pablo, y los dos rostros del Salvador que están, como oportunamente dijimos, en la clave del arco menor de la derecha (fig. 23).

¡Qué bien pueden aplicarse aquí las siguientes palabras de Viollet-Le-Duc [1] sobre las esculturas que decoran las puertas de Nuestra Señora de París! "Examinad las cabezas de los personajes que adornan las puertas de Nuestra Señora, habla el eminente Arqueólogo: ¿qué hallais allí? el sello de la inteligencia, del vigor moral en todas sus formas. Esta cabeza está pensativa y severa; la otra deja escapar de entre sus cerrados labios una ligera sonrisa de ironía. Allí están los Profetas del dintel de la puerta de la Virgen, cuya fisonomía inteligente y meditabunda, concluye, si se examina de cerca y por algún tiempo, por embarazaros como un problema. Muchos, como animados de una fe pura, aparecen radiantes y serenos; otros

[1] *Dictionnaire raisonné de l' Architecture francaise,* tom. VIII, pág. 144.

manifiestan como una duda, proponen una cuestión y la meditan."

El mismo Viollet-Le-Duc más adelante [1], comparando la estatuaria griega con la de la Edad Media, dice: "Al conceder que no es fácil sobrepujar la belleza plástica de la estatuaria griega, la consecuencia que debiera sacarse es: luego hay que buscar otra fase aún no desenvuelta de la belleza. Tal era el sentido en que dirigían sus esfuerzos los escultores del siglo XIII. En sus obras la belleza puramente plástica es, en verdad, muy inferior á lo que nos dejó Grecia; pero aparece informada de un elemento nuevo, el elemento intelectual, que ya los Griegos, los primeros, habían hecho surgir. La estatuaria no es solamente una admirable forma exterior, una sublime apariencia material; sino que se convierte en un ser que revela toda una serie de ideas y sentimientos. Todas las estátuas griegas miran á *su presente* (y por eso es ridículo el querer copiarlas hoy, que tan lejos está *ese presente*): las estátuas de los buenos tiempos de la Edad Media, manifiestan un pensamiento, que es el de la humanidad entera, y parece que quieren adivinar lo desconocido. La estatuaria griega era hermana de la Poesía: la de la Edad Media penetra en el dominio de la Psicología y en el de la Filosofía:" y en el de la Teología, pudiera añadir.

[1] *Loc. cit.* pág. 150.

Ciertamente que de la obra de Mateo nada más completo podría decirse, sino que es la exposición de un pensamiento, que es el pensamiento de la humanidad entera.

Y en efecto: ¿no se ve en este Pórtico desenvuelta y maravillosamente ejecutada en piedra la historia de Aquel á quien desearon todas las naciones? ¿de Aquel á quien esperaron y continúan vanamente esperando los Judíos? ¿de Aquel á quien anunciaron los Profetas, y predicaron los Apóstoles? ¿de Aquel á quien los Cristianos consideran como dueño de sus más puras afecciones? ¿de Aquel, en fin, que tanto preocupa á los mismos impíos, pues tanto empeño muestran en combatirlo?

No pararon aquí las osadías de Mateo; que no otro nombre merecen los esfuerzos que hizo para empujar al Arte por las sendas por donde, dos siglos más tarde, comenzaron á llevarle los más renombrados artistas italianos.

Por animadas y expresivas que fuesen las estátuas que decoran el Pórtico, si se presentasen de frente y como aisladas las unas de las otras, ó metidas cada una bajo su arco, según entonces se acostumbraba, parecerían personas graves que pacientemente estaban esperando el turno en una antesala. Mateo ideó el distribuirlas en parejas, que estuviesen en dulces coloquios, más ó menos animados. Los di-

chosos interlocutores manifiestan diversas y variadas impresiones, según la huella que deja en su ánimo el giro de la conversación (fig.s 21 y 24). Todos, sin embargo, conservan aquella gravedad, aquella calma, que á tales personajes conviene. En todos brilla esa serenidad gloriosa, que es propia de la fe pura, esa ingenuidad, ese seguro y suave reposo, que es hijo de una conciencia tranquila.

Isaías se encara con Moisés, y, como tocado del divino impulso, quiere hablarle, quiere llamar su atención sobre algún asunto grave, p. ej., el contenido en aquel pasaje inefable de su Profecía: "He aquí que una Virgen concebirá, y dará á luz un hijo" [1]. Moisés le escucha sin manifestar sorpresa, como quien está ya enterado de lo que su interlocutor quiere decirle.

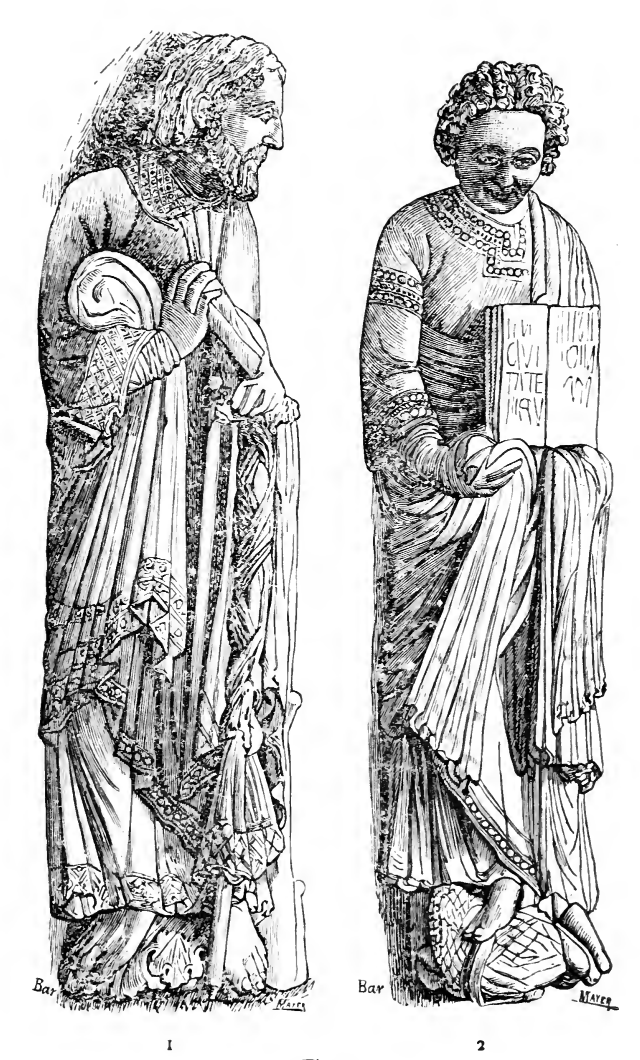
Daniel no puede ocultar su regocijo al oir las cosas que le está refiriendo Jeremías, y se sonríe candorosamente.

Del otro lado, San Pablo quiere, al parecer, hacer una observación á San Pedro, el cual levanta el índice de la diestra en señal de autoridad, y con la otra mano tiene empuñadas las llaves del cielo.

Santiago el Mayor dirige la palabra á su hermano San Juan, que le escucha con gran atención, y da mues-

[1] "Ecce Virgo concipiet, et pariet filium." *(Isaias,* cap. VII, v. 14).

tras de completa conformidad y profundo asentimiento (fig. 24).



1 2

Fig. 24.

Con más calor y viveza están departiendo las dos

parejas, que están á los extremos del cuadro, en los ángulos que forman los muros laterales con los machones que sostienen los arcos pequeños.

Aun las efigies, que por razón del sitio que ocupan, tienen que estar aisladas, como son las que se hallan en los miembros laterales de las puertas de entrada, con su actitud y con sus ademanes, por otra parte nada violentos ni exagerados, quieren tomar parte en la animación general, y comunicar á los circunstantes sus afectos é impresiones.

Sólo la efigie del Salvador es la única, según ya indicamos arriba, de formas hieráticas y simétricas.

Bien comprendía Mateo cómo debía modelarse cada figura; pues hay representaciones que no pueden ajustarse de un modo adecuado á los moldes humanos, y en las cuales forzoso es indicar con formas convencionales lo que valen y lo que significan.

Maravilloso es, sin duda, el efecto que produce un cuadro tan animado, en que el elemento dramático entra en tan justa proporción, y de una manera tan propia y tan adecuada á los personajes que en él están representados, y á la acción que allí se desarrolla.

En otras imágenes plásticas de los más renombrados artistas cristianos, aun en las mismas del célebre Nicolás de Pisa, se ve algo frívolo, algo profano, algo, en fin, de ese malicioso ambiente que se respira en el frecuente trato del mundo: pero en Mateo todo es grave, todo

es sobrio, todo es espiritual, sin dejar de ser humano. Al prepararse para contemplar de cerca las diversas partes del Pórtico, fácilmente se cae en la ilusión de que todas aquellas estátuas se mueven, todas ellas sienten, todas ellas hablan, y hasta parece que se oye el ligero murmullo de sus labios. ¿Qué mayor prueba pudiera desearse del talento verdaderamente artístico de Mateo? [1].

El mismo estudio de la naturaleza, el mismo discreto realismo que se observa en las cabezas, se halla en los demás miembros. Los brazos, las manos y hasta los dedos se mueven con gran flexibilidad y delicadeza, y todas las actitudes y ademanes son propios de personas cultas, y que bien comprenden á cuánto les obligan su dignidad y su propio decoro.

Es verdad que las cabezas, especialmente las de los Apóstoles y Profetas, resultan demasiado grandes, máxime si nos atenemos al antiguo cánon del monje Dionisio, según el cual, la cabeza debía ser la décima parte de la altura total del cuerpo. Aún hoy, tomando

[1] Con más selecta y galana frase ha formulado el Sr. Vicuña el mismo juicio. He aquí sus palabras: "El maestro Mateo se propuso construir un modelo acabado de arquitectura é iconografía, y ciertamente que el éxito superó á sus esfuerzos. Nadie que sienta latir su seno á impulsos del sentimiento estético, dejará de extasiarse ante tan peregrina obra, donde no se sabe qué admirar más; si la belleza plástica de la rica ornamentación que la avalora, ó el simbolismo de aquellas inimitables figuras, cuyos rostros, cuyas actitudes, cuyo colorido, revelan con una verdad, y hasta pudiéramos decir, con una elocuencia admirable, los más encontrados sentimientos." *(Loc. cit.)*

por módulo la cabeza, los escultores dan al cuerpo humano la altura de siete cabezas y media ó, á lo más, ocho. En las mencionadas estátuas de Mateo la cabeza viene á tener la séptima parte de la altura total del cuerpo. Mas para esto hay que tener en cuenta el sitio que ocupan dichas estátuas. Hállanse á la altura de unos tres metros sobre el nivel del suelo; y por consiguiente, las dimensiones de las cabezas se achican y se hacen justas y bien proporcionadas.

Después de lo dicho, excusado es hacer notar, que los paños están ejecutados, dispuestos y modelados de mano maestra. No se les ve flotar como á impulsos del viento, ni surcados en sentido horizontal de menudos y simétricos pliegues, como se hallan los de muchas estátuas francesas de aquellos tiempos. Caen naturalmente, sin violencia y sin amaneramiento, y están agrupados según lo que pedía la actitud y postura del miembro que cubren, y la calidad de la estofa.

Como advierten varios arqueólogos, Muller [1], p. ej., los artistas griegos de los buenos tiempos, para mayor claridad en la composición de las estátuas, distribuían el trapeado en grandes masas, subordinando después los detalles á estas formas principales. Esto practicó Mateo en la mayor parte de sus estátuas, particularmente en las de Isaías (fig. 13), Daniel y San Pablo.

[1] *Nouveau Manuel complet d' Archeologie,* tom. II, pág. 178.

No es menos aplicable á nuestro objeto lo que dice el autor que acabamos de citar, hablando de la manera de disponer los paños, que se nota en las estátuas que salieron de los talleres de Fidias: "Adviértese en estas esculturas gran naturalidad, singular delicadeza en el modo de arreglar el trapeado. Cuando la regularidad y la rigidez no son necesarias, destácanse los grupos principales sobre los secundarios, cuya disposición es, no obstante, rica é ingeniosa. Con lo cual, sin que se manifieste empeño en impresionar agradablemente los sentidos, sin que se note estudio alguno en producir brillantes resultados, sin que el artista aparezca haciendo alarde, á costa de la obra, de lo ligero y delicado de su cincel, se obtiene en las estátuas singular dignidad y gracia, unidas á noble y encantadora sencillez. Sobre todo, estas últimas cualidades sirven para caracterizar los mejores tiempos, tanto del arte, como de la manera de vivir de los griegos" [1]. Añádase á esto que en nuestras estátuas, bajo los paños tan artísticamente dispuestos, ya aparecen los miembros sobriamente modelados. Véase la imagen de San Juan (fig. 24 [2]).

Otra circunstancia que no dejó pasar desatendida Mateo, fué la que se refiere á la escala, que nuestro insigne Maestro observó con todo esmero, no sólo en

[1] *Id.* Tom. I, pár. 119.

las estátuas, sino en los detalles y asuntos de pura ornamentación. Debemos, no obstante, advertir, que como Mateo, para significar la importancia que en la composición de su cuadro tenía la imagen del Salvador, le dió proporciones colosales, reconoció la necesidad en que se hallaba de hacer resaltar por el mismo medio la importancia relativa de los personajes que forman parte del cuadro [1]. De aquí que á los Ángeles, á los veinticuatro Ancianos, á los Profetas y á los Apóstoles, que tan importante papel juegan en aquel cuadro, les diese las dimensiones necesarias para que, después del Salvador, se destacasen lo suficiente entre todas las demás figuras. Pero aun en esto procedió con tanta escrupulosidad, que, como el Ángel que sostiene la *columna* en el extremo izquierdo del tímpano, no cabía de pie debajo del arco, Mateo, para no faltar á la escala que se había propuesto, lo representó de rodillas.

A fuer de gran maestro, Mateo, tuvo asimismo en cuenta para cada estátua, la distancia, la luz y la importancia relativa del sitio que debía ocupar.

Las imágenes que se hallan en primer término son las de los Profetas y Apóstoles; y como era natural, en ellas Mateo empleó mayor corrección y delicadeza

[1] Ya los Griegos para imprimir en el cuadro la unidad necesaria, daban á la figura principal mayores proporciones que las que tenían las figuras secundarias.

en el dibujo, más prolijo esmero en la ejecución, y gran riqueza de detalles.

Lo mismo sucede en las marmóreas columnas historiadas, que están á poca altura del suelo, y, por consiguiente, pueden contemplarse con más calma y facilidad. Pero en otras imágenes que están más alejadas, nuestro Artista sólo atendió al efecto que podían hacer, dada la luz y la distancia [1].

Otra cosa que debe admirarse en este Pórtico es el íntimo enlace y armonía entre la Escultura y la Arquitectura. Toda aquella extensa superficie está esmaltada de formas esculturales de varias clases y tamaños, distribuídas á diversas alturas, y que se mueven en distintas direcciones: sin embargo, las líneas arquitectónicas nada sufren, ninguna interrupción experimentan; antes corren en toda su extensión libre y desembarazadamente: los principales perfiles están tan bien acusados, como si allí no hubiese más que arcos, cornisas, fustes y basamentos, desnudos de toda ornamentación. Bien puede decirse de este monumento lo que Viollet-Le-Duc afirma de las portadas de las Ca-

[1] Algo de esto se ve observado en la portada de *las Platerias*. Todas las figuras que están en el centro de la portada y forman el asunto principal, se destacan por su mayor relieve, por la perfección de su dibujo y por su ejecución. Según se alejan del centro, así van presentando mayor descuido é incorrección. Algunas que están en ciertos puntos de escasa luz, más bien que estátuas, parecen, miradas de cerca, figuras trazadas á prisa con un tosco punzón, ó estampadas sobre grosera pasta.

tedrales de París, Amiens y Reims, esto es; que es difícil el señalar en dónde termina la obra del arquitecto, y en dónde comienza la del escultor [1]. En pocos monumentos se verá tan á la letra como aquí, aquel ingenioso axioma de que *toda obra verdaderamente artística nace con su marco.* Fácilmente puede apreciarse el mérito de esta circunstancia (y lo mismo decimos por lo que toca á la escala) comparando la obra de Mateo con la portada de *las Platerías,* ó con cualquiera de las más notables de la época.

Pórtico como el de *la Gloria* no debía de estar privado de ninguno de aquellos elementos, que pudiesen contribuir á su completa decoración.

"Una rica ornamentación polícroma, dice el Sr. Villaamil y Castro [2], realzaba el maravilloso efecto de esta portada, de cuyos delicados colores apenas quedan los restos suficientes para saber cuáles eran los de las vestiduras de cada personaje y los que cubrían las archivoltas, capiteles é impostas.

"El Salvador vestía manto de color amarillo, bordado de oro con cenefa verde, y túnica también amarilla y bordada de oro, forrada de púrpura: los cuatro Evangelistas tenían igualmente trajes amarillos y bordados: los Ángeles de los atributos de la pasión vestían, unos,

[1] *Dictionnaire raïsonné de l'Architecture,* tomo VIII, art. *Sculpture,* pág. 174.

[2] *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la Catedral de Santiago*, pág. 114.

trajes encarnados, otros, rosados, otros, azules, y otros, tornasolados de azul y púrpura. La imagen central de Santiago conserva aún algo del color verde de su túnica y del oro y amarillo del manto. Las túnicas de Isaías y Daniel eran de oro, y sobre ella tenía el primero, manto azul, y el segundo carmesí con oro: Moisés le tenía de oro sobre túnica azul; y Jeremías azul, bordado de amarillo, sobre túnica de verde y oro. No eran menos vistosos los trajes de los cuatro Apóstoles que están al otro lado de la puerta y enfrente de los cuatro Profetas: San Pedro ostentaba estola y casulla de oro, forrada de verde, sobre tunicela roja con flores doradas; San Pablo túnica y manto de oro, éste con carmesí y forro verde; Santiago alba blanca y dorada, y manto de oro forrado de encarnado sobre túnica verde y oro, igual al paño ó banda que rodea su báculo; y San Juan túnica, como el anterior, debajo, alba dorada, y encima, manto de oro y carmesí.

"Algunos otros Santos y Ángeles conservan restos de los colores de sus trajes; pero la mayor parte los han perdido completamente, así como los suyos la ornamentación arquitectónica."

Según esta descripción puede verse qué riqueza y variedad de colorido no debía de haber en este Pórtico, mientras pudieron conservarse intactas sus pinturas [1]:

[1] Este Pórtico estuvo abierto hasta mediados del siglo XVI.

y por lo que toca á su mérito, basta compararlas con las coetáneas y aun posteriores, de que hace mención Viollet-Le-Duc en su *Diccionario de Arquitectura* [1].

En particular las encarnaciones de nuestro Pórtico son notabilísimas. En Francia, como dice el mencionado Arqueólogo, "las encarnaciones de la estatuaria de aquella época eran casi blancas y diseñadas con perfiles de rojo muy oscuro." En las grandes estátuas del *Pórtico de la Gloria* ni huellas siquiera se hallan de estos procedimientos rudimentarios. Las encarnaciones tienen diversos tonos y sus correspondientes empastes y degradaciones, para que así resulten más propias y naturales; pero sin trazos ni perfiles de ningún género [2].

Varios de nuestros célebres maestros y profesores de la escuela pictórica española, no pudieron menos de admirar, aun en los paños, la riqueza, suavidad y armonía de los tonos.

Por algunos trozos de la imposta, que aún se conservan coloridos, se puede formar idea de la combinación de las tintas: el fondo era rojo; el tallo que la recorre, oro; el follaje, verde; y el fruto oro. Con el mismo gusto y riqueza estaban coloridos los capiteles: de modo que el efecto que debía producir

[1] Tom. VIII, art. *Sculpture*, pág. 275 y 276.

[2] Algo se ve de esto en las figuras que están más altas, particularmente en el arco de la izquierda: pero las encarnaciones son siempre vivas.

este Pórtico mientras los colores conservaron su frescura y su viveza, tenía que ser sorprendente y grandioso sobre toda ponderación.

Encarecer la importancia, tanto absoluta, como relativa é histórica, de la portada de *las Platerías* [1] y del *Pórtico de la Gloria*, sería por demás inútil.

Estos dos monumentos son dos testimonios vivos y fehacientes del curso y progreso del genuino Arte hispano-cristiano en los siglos medios. Por ellos sabemos que aquí el Arte, en estas regiones, desde fines del siglo XI hasta fines del siguiente, adelantó á pasos de gigante. Por el uno vemos que ya antes de la conquista de Toledo, que atrajo á España tantos extranjeros, había en nuestra patria artistas que, inspirándose en la idea católica y sin más recursos que los conservados por la tradición, sabían concebir y ejecutar obras tan maravillosas como la Basílica Compostelana con sus antiguas portadas. Por el otro venimos en conocimiento de que, apenas transcurrida una centuria, ya el Arte español había tocado su completo desarrollo, y, en su línea, había llegado á la perfección.

En *las Platerías* la grandeza de la concepción

[1] Remitimos al lector al Apéndice núm. III, en el cual se describe esta portada.

sorprende; pero el arreglo y disposición de los detalles son forzados y violentos, hasta el punto de que algunos entran en la composición como sujetos con grapas de hierro; pues tales deben considerarse las letras que nos indican, que allí no hay más que un sólo pensamiento y un sólo concepto. El hermosísimo relieve, que representa á Abraham, por ejemplo, pugna por desprenderse del cuadro, y hasta del muro. Debe, no obstante, tenerse en cuenta que en esta portada hay que distinguir la escultura meramente ornamental, de la estatuaria. La primera por la riqueza, por la variedad, por la ejecución y por la composición, es superior á todo elogio, particularmente en los capiteles. La libertad, la soltura, el garbo con que están trazados, en especial los del machón que divide las dos puertas, maravillan á todos los viajeros que visitan nuestra Basílica. Pero la estatuaria no corresponde: falta la proporción y la escala: los tipos se reproducen poco menos que invariablemente: las actitudes casi son siempre las mismas: en el dibujo nótase en partes sumo descuido: sin mayores pretensiones se hizo el modelado: y el sentimiento dramático está interpretado con contorsiones y movimientos exagerados del rostro.

Mas en el *Pórtico de la Gloria* si la composición es grandiosa, la armonía y concierto de todos los detalles es admirable: si los tipos cambian como

varían los semblantes de las personas que encontramos á nuestro paso, y las actitudes son tan diversas, no por eso se turba, ni padece la unidad de la obra; si el dibujo es correcto hasta donde entonces era posible, el modelado está hábilmente dispuesto y entendido: la fuerza de la expresión no altera la actitud tranquila y serena de los personajes: la animación y la vida que

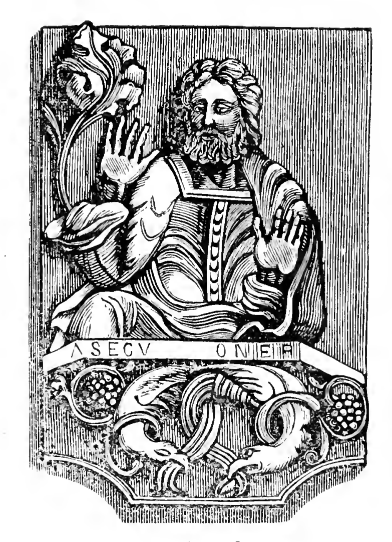


Fig. 25.

reina en el conjunto se extiende por igual hasta el último detalle.

Lo dicho no obsta para que en la portada de *las Platerías* no haya que reconocer vivísimos destellos de un genio superior. Las estátuas que componen el

asunto principal, á saber, la del Salvador, la de Santiago y el relieve de Abraham (fig. 25), en cuanto á composición y á ejecución, son bellísimas, y aún pudieran figurar en el *Pórtico de la Gloria*. Aún en algunos detalles, como las marmóreas efigies empotradas en las jambas de las puertas ó esculpidas en las columnas que sostienen las arquivoltas, se descubren las mismas ráfagas de inspiración y de genio. Mas el Arte no había entonces adelantado tanto, que tuviese bien madurados y digeridos estos preciosos elementos.

Para otra cosa nos sirven estos dos monumentos, particularmente el *Pórtico de la Gloria:* para conocer el grado de cultura á que había llegado en aquella época la ciudad Compostelana. Pues siendo el Arte religioso de la Edad Media esencialmente popular, como el de Grecia, no puede por menos que reflejar las ideas, las aspiraciones, las genialidades, y hasta el modo de ser del pueblo en que nace, se desarrolla y florece. Lo que no se explica es el empeño y facilidad en tildar de bárbaros á aquellos siglos. Como ya pasaron, no hay que temer que rechacen con palabras tan duros calificativos. En cambio contestan con hechos, y retan á nuestro siglo tan culto y tan inteligente, á que ejecute obras tan vastas, tan grandiosas y tan bien sentidas como el *Pórtico de la Gloria*, obras de tal modo im-

pregnadas de esa *vis artística,* de ese fluido, de ese ambiente estético, que su suave aroma atraiga, embelese y seduzca al espectador.

Por último, si consideramos nuestro Pórtico desde el punto de vista doctrinal, no puede menos de causar maravilla por la precisión con que está concebido y ejecutado.

En primer lugar, esta es una obra tan pura según el criterio católico, que pocas habrá que en este terreno puedan competir con ella. Aún en algunas obras clásicas bizantinas y en las de los más afamados artistas de Italia, se notan reminiscencias paganas, ó al menos ciertas representaciones extrañas al asunto. Aquí todo es rigorosamente ortodoxo, y perfectamente medido y arreglado.

En segundo lugar, es de encarecer la propiedad con que está expresado el dogma de la renovación interior y espiritual del hombre; dogma capital en el Catolicismo, que determina y pone el sello á su verdad entre todas las religiones de la tierra.

En tercer lugar, Mateo quiso que su obra en este punto fuese verdaderamente clásica. No fué á buscar inspiración, como hicieron muchos maestros aun insignes, en ciertas leyendas populares, más ó menos autorizadas. Los modelos, según los que vació sus

ideales, están todos casi exclusivamente tomados de la Sagrada Escritura.

Suelen los Protestantes hacer gravísimos cargos á los Católicos á causa del culto de los Santos, y hasta llegan á llamarles supersticiosos é idólatras. En qué clase de idolatría incurren los Católicos venerando á los Santos, se vé claramente contemplando este Pórtico. Cuando se levantó esta obra el culto del Apóstol Santiago se hallaba en su apogeo. Felices se consideraban los que después de mil penalidades, después de largas y peligrosísimas jornadas llegaban á pisar el umbral de la Apostólica Basílica; y si conseguían penetrar en la capilla mayor, acercarse al Altar, prosternarse allí y ofrecer el tributo de su amor y de su veneración, su dicha había llegado al colmo. Y esto no lo hacían los pobres y pequeños, sino los grandes, los Obispos, los Señores y los Reyes; no de esta ó de la otra región, sino de todo el mundo entonces conocido. Sin embargo, todos estos hechos, todos estos honores, todos estos cultos prestados á la memoria y á las Reliquias de Santiago, no hicieron que Mateo, más escrupuloso en esto que Vinci en su famoso cuadro de la *Cena,* elevase, ni en una sola línea, el lugar que nuestro .Apóstol ocupa en la celestial jerarquía. Santiago es un mero ciudadano, siquiera bien condecorado, de la celestial ciudad, y esto

por pura gracia y favor de nuestro Señor Jesucristo, que todo lo llena con el resplandor de su gloria. El mismo Apóstol nos lo advierte, cuando, en la tarjeta que sostiene en la mano, nos recuerda que "Dios le dió incremento en esta región:" *Deus autem incrementum dedit in hac regione.* Envuelven estas palabras una clara alusión á aquel pasaje de San Pablo en la primera Carta á los de Corinto [1]: *Neque qui plantat est aliquid, neque qui rigat, sed qui incrementum dat, Deus.* De modo que el pensamiento completo de Santiago (ó del escultor que modeló la imagen) es el siguiente: "Yo que planté, yo que regué, no soy nada, sino Dios que dió incremento en esta región."—Dígasenos qué hay en esto de idolátrico. Nosotros de idolátrico no hallamos más que la facilidad con que los Protestantes sacrifican, como primer víctima, la verdad, en aras de su ídolo, es decir, de su empeño en desacreditar al Catolicismo.

La precisión teológica de Mateo llegó más adelante en este punto. Al ver como todo el mundo rendía tributo á Santiago (*Jacobo dat parium—Omnis mundus gratis,* cantaban los peregrinos flamencos de aquella época), parece que debía verse tentado, como lo fué la piadosa Salomé, para asignar al Patrón de España lugar preferente al de San Pedro. Pero Mateo sabía

[1] Cap. III, 7.

que el hijo de Jonás había sido constituído cabeza y cimiento de la Iglesia, y que, por consiguiente, no era lícito el removerle de este puesto. Por eso en la serie de los Apóstoles, San Pedro es el primero, y el único que está vestido de Pontifical, como para dar á entender que en él se halla la plenitud del Sacerdocio. Santiago está después de San Pedro, y ocupa el tercer lugar. Y si se ve repetida su imagen en el pilar que divide el vano que hay debajo del tímpano, es porque, según la costumbre de aquellos tiempos, este sitio estaba reservado para el Patrón ó Titular de la Iglesia [1].

Acriminan también los Protestantes á la Iglesia católica por impedir á los fieles la lectura y estudio de la Sagrada Biblia. Por el *Pórtico de la Gloria* sabemos que allá en el siglo XII, un pobre artista la tenía, por lo menos, tan bien leída y entendida, como los más profundos críticos y exégetas de la Reforma; y que no contento con esto, quería ponerla delante de los ojos del más rudo é ignorante. Los enemigos de la Iglesia verán de qué pueda aprovecharles el dar fundados mo-

[1] Sin duda se quiso interpretar de este modo en la piedra aquel pasaje de San Juan *(Apocal.* cap. III): *Qui vicerit, faciam illum columnam in templo Dei mei.* "Al que venciere, lo haré columna en el templo de mi Dios."

tivos, para que los Católicos podamos acusarlos ó de ignorancia, ó de insigne mala fe.

Si pudiéramos suponer que la personificación del Arte cristiano viniera á visitar nuestro monumento, éstas serían, sin duda, las frases que se escapasen de sus labios: *¡Bonum est nos hic esse!* "¡Bueno es que permanezcamos aquí!" "¡Ésta en su conjunto es la representación plástica más propia y acomodada al genio y al espíritu cristiano!"

En efecto: el Arte griego se propuso como ideal la exaltación de la forma humana. Esto, que indudablemente es objeto nobilísimo y grandioso, no basta para satisfacer las aspiraciones del Arte cristiano: el cual debe representar á la humanidad, no ya en todo el esplendor de sus formas, sino elevada por la acción de Jesucristo, "segundo Adán" [1], á otro estadio, á otra esfera, á otro mundo nuevo de afectos y de esperanzas, que nada de común tienen con esta realidad que vemos y palpamos. El preterir esta nueva fase con que el Cristianismo enriqueció el Arte, sólo para hacer resaltar, siquiera en toda su esplendidez, las formas corporales humanas; he aquí el escollo en que tan frecuen-

[1] "Novissimus Adam in spiritum vivificantem." (San Pablo I, *Ad Corint.*, cap. XV).

temente tropieza el artista al querer representar los asuntos cristianos. Es el eterno *pulchrum occulis, aspectuque delectabile,* que hizo claudicar á tantos espíritus aun privilegiados.

El llamado Renacimiento, al resucitar lisa y llanamente los ideales griegos, desvió el curso del Arte cristiano, y consumó un tan lamentable, cuanto verdadero retroceso [1]. Díganlo, si nó, la Iglesia dicha de San Francisco de Rímini, la de San Miguel de Dijon, la de San Florentino de Amboise, y otros monumentos por el estilo, que, pese á la maestría con que están ejecutados, y á la fama de sus autores, vienen á ser un oprobio para el Arte cristiano. El Arte, tal cual lo ha entendido y practicado el Renacimiento, resultó insuficiente para representar los grandes y sublimes á la vez que tiernísimos asuntos, que entraña la Doctrina Católica. De ello son vigorosa demostración las mismas inconveniencias é impropiedades de los siglos XV y XVI, las extravagancias del siglo XVII, la seca é insulsa corrección del siglo XVIII y el continuo titubear del siglo XIX.

Cuando llegue el día en que de veras se piense en el legítimo y genuino Renacimiento del Arte cristiano, el *Pórtico de la Gloria* de la Catedral de Santiago

[1] En honor de la verdad debemos decir que esta tendencia ya se había iniciado en el siglo XIV, al tiempo en que, según Gonse, se llevó á cabo la transformación naturalista del Arte ojival.

será, sin duda, uno de los monumentos típicos de tan gloriosa restauración.

Terminaremos con un detalle que retrata al hombre y á la época. La imagen de Mateo (fig. 26), de aquel Ar-



Fig. 26.

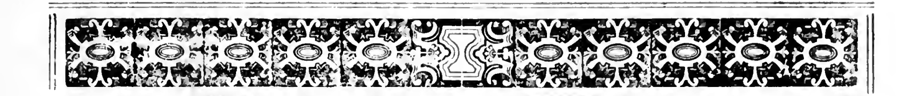
quitecto que levantó una de las puertas más bellas que el Cielo tenga sobre la tierra, está de rodillas, dando la

espalda á su obra, y dirigiendo su mirada hacia el Altar mayor. El insigne Maestro aparece aún en edad robusta, con la barba afeitada, y la cabeza cubierta de espesa y rizada cabellera. Viste túnica de delgada y flexible tela, y encima un no holgado manto sujeto sobre el hombro derecho por una muletilla formada de un pequeño rollo de piel. Las formas del rostro están bien acusadas y revelan energía de carácter y grandeza de ánimo; pero el corazón de Mateo era tan grande, como su cabeza. Con la mano izquierda sostiene un tarjetón, en que antiguamente, según algunos, estaba escrito: ARCHITECTVS (Arquitecto) [1], y con la diestra se golpea el pecho, como si quisiera decir: "Si algo de bello hay, Señor, en la obra que está aquí detrás, vuestro es; lo que en ella hay de malo, es mío. Tened, Señor, piedad de mí, pecador" [2].



[1] En una piedra que está enclavada en el pedestal de la columna, y á la altura del hombro derecho de Mateo, se ven grabadas estas letras: FEC, que parecen abreviatura de FECIT, (hizo).

[2] En la plegaria, que según el monje Dionisio (cuya *Guía de Pintura* publicó Didron en su *Manuel d' Iconographie chrétienne)*, debían recitar los artistas cristianos, se contenían los siguientes conceptos: "Maestro divino de todo cuanto existe: Iluminad y dirigid el espíritu de vuestro siervo: Guiad sus manos de modo que pueda representar dignamente y con perfección vuestra imagen, la de vuestra Santísima Madre y las de todos los Santos, para gloria, alegría y embellecimiento de vuestra Santa Iglesia: Perdonad los pecados de todos los que veneren estas santas imágenes; y haced que al postrarse delante de ellas tributen el debido honor al Modelo que está en los Cielos."



APÉNDICE I

EL MAESTRO MATEO

LIGEROS APUNTES BIOGRÁFICOS

Conocemos el genio y talento de Mateo; conocemos la alteza de sus pensamientos; conocemos lo vasto y profundo de sus nociones artísticas y aun teológicas; conocemos la fecundidad de su vena; conocemos lo rico y espléndido de su fantasía; conocemos el vigor de su inteligencia que sabía abarcarlo y subordinarlo todo á una sola idea; conocemos lo bien equilibrado de su mente, que no se desvanecía, ni se turbaba puesta en las más encumbradas alturas; hemos recorrido todos los senos íntimos de su grande alma, tales como nos los descubría su obra inmortal; conocemos al hombre interior. ¿Qué importa, pues, que no conozcamos su exterior?

Sin embargo, preciso es ceder á las exigencias de una curiosidad legítima, y agrupar aquí todas las noticias que referentes á la persona de Mateo, y en especial á su patria, estado y condición, nos suministran antiguos documentos ó bien fundadas conjeturas.

Por lo que á la patria toca, no hay por ahora indicio alguno razonable que nos obligue á dejar de tenerlo por compostelano ó al menos gallego. Consta, en efecto, que en Compostela ó en Galicia residió largo número de años, desde el 1161 hasta el 1217 por lo menos [1], los bastantes para llenar casi la vida de un hombre; y esto admirablemente favorece la suposición de que el insigne Maestro debió de nacer y educarse en nuestra región.

Su estado era el de seglar, casado y con varios hijos, alguno de los cuales debió de seguir su misma carrera y profesión, y aun sucederle en el magisterio y dirección de las obras de la Basílica Compostelana.

Por último, su cargo y condición era el de director y maestro de todos los artistas y oficiales que estaban al servicio de la Iglesia de Santiago. Acerca de esto debemos de hacer notar que desde fines del siglo XI floreció en Compostela una Escuela de artistas que produjo en todos los ramos del Arte obras maravillosas por su estilo y composición: Baste citar el mismo templo compostelano con sus antiguas portadas, el baldaquino de plata que cubría el altar mayor, el frontal de plata y el retablo

1 Cree el Sr. Murguía en su notabilísimo opúsculo *El Arte en Santiago durante el siglo XVIII* (pág. 21, nota), que el *maestro Mateo* de que se hace mención en una escritura del Tumbo de la catedral de Lugo, fechada en el año 1155 es el mismo que el que trazó y dirigió el Pórtico de la Gloria de la Iglesia Compostelana. La cláusula de la escritura atinente al caso dice así: *Isti sunt termini istarum vinearum, de quibus hoc scriptum factum est; it per hortum de Ramiro Froilaz et de Froile Petriz de Sobrado et per terminum de magistro Matheo.* La escritura se halla al fol. 132 vuelto del Tumbo (Archivo Histórico Nacional), y se otorgó el 30 de Enero del referido año para zanjar una cuestión que acerca de las mencionadas viñas se promovió entre el Obispo lucense D. Juan y el ciudadano y burgués de Lugo Randelost.

Hay que confesar que la opinión del Sr. Murguía no deja de ofrecer bastantes visos de verosimilitud: no obstante, creemos que el título de maestro que se da al Mateo de la escritura en cuestión, no se refiere á artes ó á industria, sino á carrera literaria. En el mismo documento subscriben otros dos maestros Gregorio y Suero, que son sin duda canónigos de Lugo.

Entre las subscripciones encuéntrase también la de un Mateo testigo *(Matheus testis)*; lo cual con otros casos que pudiéramos aducir, demuestra cuán usado era entonces en Galicia el nombre de Mateo.

también de plata del mismo altar, varias urnas de cobre esmaltado, como las de San Fructuoso, Santa Susana, etc., etc.

Hacia el año 1135 el Emperador D. Alfonso VII señaló y enriqueció á esta Escuela, y en particular á su Maestro, con notables privilegios y exenciones, que les fueron reconocidas y confirmadas por los Monarcas sucesores.

El mero hecho de ver á Mateo al frente de tal Escuela ya debe hacernos formar favorable juicio de su aptitud y pericia. Y ciertamente Mateo supo demostrar que era más que acreedor á la confianza que en él se había depositado. Y decimos, más que acreedor, porque el genio artístico de nuestro Maestro, como un siglo más tarde el de Nicolás de Pisa, se destaca entre todos los de su época sin precedentes conocidos y proporcionados.

Réstanos ahora consignar aquí las memorias que referentes á Mateo nos ha sido dado hallar en los antiguos documentos.

En las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España* de Llaguno y Amirola, publicadas y añadidas por Cean Bermúdez en el año 1829, á la pág. 23 del tomo I, al final de una nota se lee que en el año 1161 se hallaba Mateo ocupado en la construcción ó reedificación del Puente Cesuris [1].

Pero la memoria escrita más notable referente á Mateo, es el siguiente diploma que le otorgó en Santiago el Rey de León, D. Fernando II, el 23 de Febrero de 1168:

In nomine Domini Nostri Iesu Christi. Amen. Majestati regiae convenit eis melius providere, qui ibi noscuntur fidele obsequium exhibere, et illis praecipue, qui Dei sanctuariis et locis indesignenter obsequium probantur impendere. Ea propter ego Fernandus Dei gratia Hispaniarum Rex ex amore omnipotentis Dei, per quem regnant reges, et ob reverentiam sanctissimi Iacobi patroni nostri piissimi, pro munere dono et concedo tibi magistro Matheo, qui operis praefati Apostoli primatum obtines et magisterium, in unoquoque anno in medietate mea de moneta sancti Jacobi refectionem duarum marcharum singulis hebdomadibus, et quod defuerit in una hebdomada suppleatur in alia, ita quod haec refectio valeat tibi centum moravotinos per unumquemque annum. Hoc munus, hoc donum do tibi omni tempore vitae tuae semper habendum, qua-

1 Esta y otras muchas noticias relativas á Galicia debieron ser comunicadas á Llaguno por el celoso y eruditísimo gallego D. José Cornide.

tenus et operi sancti Iacobi, et tuae inde personae melius sit, et qui viderint praefato operi studiosius invigilent et insistant.

Si quis vero contra hoc meum spontaneum donativum venerit aut illud quoquo modo tentaverit infringere, iram incurrat decunti pertimentis (Dei omnipotentis) et iram regiam, et mille aureos parti tuae tamquam excomunicatus cogatur exolvere. Facta karta apud sanctum Iacobum VIII Kalendas martii. Era M.CC.VI. Regnante reg. Dño. Fernando Legione, Extremadura, Gallecia in Asturiis.

Ego Dominus F. Dei gratia Hispaniarum Rex hoc scriptum quod fieri jussi propio robore confirmo.

(Siguen otras firmas de varios Obispos y grandes) [1].

Vemos por este documento, que no es exacto lo que se lee en algunas descripciones del *Pórtico de la Gloria*, á saber: que D Fernando II, en el deseo de ayudar eficazmente al Arzobispo compostelano, D. Pedro Gudesteiz, en las obras de reparación que éste había emprendido, al despachar el privilegio de que acabamos de hacer mérito, puso á las órdenes del Prelado al Arquitecto Mateo, que iba en su séquito y nombró á éste maestro de obras de la Iglesia del Apóstol [2]. A la sazón ya Mateo se hallaba encargado de la dirección de las obras de dicha Iglesia, como lo reconoce el mismo D. Fernando, al expresar que hace esta gracia á Mateo, porque tiene á su cargo la dirección y magisterio de las referidas obras: *dono et concedo tibi magistro Matheo, qui operis praefati Apostoli primatum obtines et magisterium;* y para que en adelante él y los que están á sus órdenes, asistan con más asiduidad á los trabajos que se estaban ejecutando: *praefato operi studiosius invigilent et insistant.*

El donativo de D. Fernando II á Mateo, consistía en una pensión de 100 maravedises de oro, ó 104 marcos de plata (cerca de 4.200 pesetas al año, ó sean los 16.640 reales, de que hacemos cuenta en la nota al Diploma de D. Fernando), á razón de dos marcos cada semana, situados sobre la parte que correspondía

1 Llaguno y Amirola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, tomo I, pág. 252.

Teniendo el marco ocho onzas de plata, los 104 marcos que á razón de dos por semana debía percibir al año Mateo, según la voluntad de D. Fernando expresa en el supraescrito diploma, equivalían á 832 onzas, ó sean 16.640 reales.

2 Zepedano, *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*, pág. 174.

al Monarca en los productos de la moneda acuñada entonces en Santiago.

Hacia el tiempo en que D. Fernando II otorgó el Privilegio transcrito, debió comenzarse la obra del Pórtico; la cual sin duda se terminó por el año 1188, como se ve por la inscripción que hemos publicado en la página 101.

Debió durar, por tanto, la obra veinte años por lo menos; duración que no es larga ni excesiva, si se tiene en cuenta que entonces el número de operarios era limitado; no porque no los hubiere, sino porque constituyendo los oficiales de la obra de Santiago un cuerpo privilegiado, sus privilegios y exenciones sólo podían extenderse á contadas y determinadas personas.

Al año siguiente 1189, se halla Mateo mencionado en una escritura de venta que hizo Diego Mateo y su esposa doña Dulcia á Urraca Rodríguez y á sus hermanos Fernando y Guillermo de una casa en la calle de Valladares; la cual casa había sido edificada por el abuelo de estos Juan Núñez, orifice *(aurifex)*.

Tres años después (á 26 de Abril) subscribió Mateo como testigo la donación que hizo al Arzobispo D. Pedro Suárez de Deza, Nicolás Froila, de la porción que le correspondía en la iglesia de San Julian de *Amenarias* (Almeiras) sita cerca del Burgo del Faro, y á orillas del Mero [1].—¿Quién sabe si el motivo que llevase á Mateo á aquellos sitios, sería la delineación de los planos de la hermosa iglesia de Cambre que se reedificó por entonces? [2].

En el año 1200 (á 29 de Febrero) se encuentra ya la firma de otro Maestro, Pedro Mateo, que probablemente sería hijo de nuestro Mateo [3]; pero en 1217 aún suena un D. Mateo *(domnus Matheus)*, que debe ser nuestro insigne arquitecto [4]. De opinar así no debe arredrarnos el tratamiento que se dá á Ma-

1 *Tumbo* C. de la Catedral Compostelana, fol. 85.
2 Digna también de ser trazada por Mateo es la iglesia de San Lorenzo de Carboeiro, que se levantó por entonces.
3 *Tumbo* C. fol. 102 vto.
4 *Tumbo* C. fol. 179.

teo; pues dos años después (á 17 de Abril) [1] se hace mención del sastre D. Arias Pérez y de su esposa D.ª Urraca Jordán *(donni Arie Petri, alfayati et uxoris sue donne Urrace Jurdani).* En el documento en que subscribe el D. Mateo, suscriben también un D. Cipriano, un D. Gómez de Centullo, un D. Martín, un D. Domingo, un D. Juan, un D. Abril, y un D. Nicolao. Porque es de advertir que, como la burguesía adquirió tanta importancia, particularmente en Santiago, desde mediados del siglo XII [2], los individuos que pertenecían á esta clase, sabían darse á estimar.

Por lo demás, el tratamiento de *Don* se daba más especialmente á las personas á las cuales hacían venerables las canas; y el darlo no era tanto una señal de dependencia y vasallaje, como una muestra de respeto. Es distinto lo que queremos expresar, cuando decimos *D. Mateo*, por ejemplo, de lo que queremos dar á entender, cuando empleamos la frase *señor Mateo.* Mas en el bajo latín ambas cosas se expresaban con una sola palabra, *dominus* ó *domnus.*

En el mismo Cartulario se hace igualmente mención de varios maestros canteros, algunos de los cuales debieron ser oficiales ó auxiliares de Mateo. Tal es el Nuño Oduario mentado en un documento del año 1172, el Pedro Peláez de otro documento del año 1192.

En otra escritura del año 1191 se nombra á un herrero llamado Calcia *(faber)*, que quizás fuese el que aparejase las herramientas para la obra.

Después de estos sumarísimos rasgos acerca de la persona de Mateo, presentaremos, para terminar, algunas ligeras indicaciones acerca de su memoria póstuma. El nombre de este genio de la Arquitectura y Escultura se conservó por mucho tiempo en Compostela rodeado de gran popularidad y de tan esplendorosa aureola, que casi tocaba los confines de la santidad. Sus casas de morada, que se hallaban frente al Pórtico

1 *Tumbo C.*, fol. 88.

2 En el *Nobiliario* del Conde D. Pedro se hallan registrados los nombres de algunos de los burgueses compostelanos que emparentaron con las familias más principales de España.

septentrional de la Basílica (Puerta de la Azabachería), y en el ángulo que forma el ex-monasterio de San Martín con el Palacio arzobispal, eran tan conocidas, que en las demarcaciones y apeos que se hicieron en siglos posteriores, para denotarlas no se daban otras señas que decir que habían sido del maestro Mateo. Así en el Tumbo de Tenencias, núm. I, compilado hacia el año 1352, en que se hallan registradas todas las fincas y pensiones pertenecientes á la Mesa capitular, mientras de otras casas se dan con bastante precisión los lindes, de las de Mateo sólo se dice: *Das casas que foron de meestre Matheu por Martin Matheu cinquo onças e mea de prata* [1]. Ni se dan otros confines, ni otras señas que el nombre de Mateo, cuando de las mismas casas vuelve á hablarse un siglo después en el Tumbo de la Tenencia del Hórreo, que se formó hacia el año 1435; por más que de ellas entonces no quedaba sino el solar; pues habían sido destruídas en el año 1328 por un voraz incendio.

Otro monumento quedó en Santiago para perpetuar la memoria de nuestro gran Arquitecto; y fué la estátua orante que, según ya hemos dicho, estaba al pie del Pórtico, como haciendo humilde compañía á su obra maravillosa.—Aquí sí que el vulgo, como acostumbra, dió rienda suelta á su fantasía, y condecoró á la efigie de Mateo con un nombre inmortal llamándola *ó santo dos croques* (el santo de los chichones ó cabezadas). Llamó *croques* á los que no son sino bucles de la rizada cabellera del Maestro.

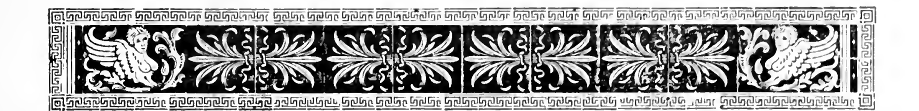
Mas el vulgo quiso dar á entender con otros medios el alto concepto que conservaba de las virtudes y del talento de Mateo. A aquella fría y dura cabeza, atribuyó la eficacia de comunicar memoria á todo el que con ella, aunque fuera bruscamente, pusiese en contacto la suya, rezando al mismo tiempo alguna oración. Todavía en la primera mitad de este siglo, pocos serían los compostelanos, que en su niñez, dejaran de acercarse humildes y devotos á la granítica estátua con ánimo de ensayar este expediente para conseguir feliz retentiva; y el

1 Fol. 67.

que esto escribe también, en sus primeros años, rindió inconscientemente este tributo de veneración y de respeto al gran artista cristiano.

Tal fué la corona con que el vulgo ciñó las sienes de Mateo; corona hoy casi seca y marchita, pero que creemos obra piadosa procurar que reverdezca y se renueve.





APENDICE II

EL SIMBOLISMO DE LAS PUERTAS ANTIGUAS DE LA BASÍLICA COMPOSTELANA [1]

EL estudiar los monumentos de la antigüedad cristiana sólo bajo el punto de vista artístico, es como examinar una medalla por sólo su anverso, ó contemplar un fruto por sola su corteza. Los antiguos artistas cristianos, movidos é inspirados por la fe, no se contentaban con imprimir en el lienzo, ó esculpir en la piedra las formas sensibles de los objetos, que querían representar, sino que, por lo general, habían de dar á sus obras una significación alegórica de cosas sobrenaturales, que ni podían delinearse con el pincel, ni trazarse con el buril. Así las creaciones de su genio venían á ser el eco de las creencias de su espíritu; en conformidad con lo que enseñaban los Padres de la Iglesia, que querían que los artistas cristianos expusiesen á

1 Este artículo ha visto la luz en *El Porvenir*, periódico de Santiago; 18 de Noviembre de 1878.

los ojos de los fieles los misterios que ellos explicaban de palabra.

La Basílica Compostelana, aun contrayéndonos á las partes enunciadas en el epígrafe, es un ejemplar notabilísimo de esta significación simbólica.

Pero ante todo conviene fijar el número y distribución de las antiguas puertas de la renombrada Basílica, según las dejó descritas un autor contemporáneo.

En el capítulo IX del libro IV del Códice atribuído al Papa Calixto II, hay un párrafo referente á dichas puertas que dice así: "Tiene esta Iglesia (la de Santiago) tres portadas principales y siete pequeñas. De las primeras, la una mira al Occidente, la otra al Mediodía y la tercera al Septentrión. Cada una de estas portadas tiene dos entradas, y cada entrada dos puertas. La primera de las siete portadas pequeñas se llama de Santa María; la segunda, de la Vía Sacra; la tercera, de San Pelayo; la cuarta, de la Canónica; la quinta y sexta, del Taller de los picapedreros; y la séptima, de la Escuela de los gramáticos, y da también entrada al Palacio arzobispal" [1].

Respecto de la situación de las tres grandes portadas no puede haber duda alguna, pues actualmente conservan la que tenían entonces.

De las antiguas portadas pequeñas, no se conserva más que la llamada *Puerta Santa;* por lo que parece oportuno fijar la verdadera situación de las que han desaparecido.—La puerta de Santa María de la Corticela estaba en el centro del brazo izquierdo del crucero [2], entre las antiguas capillas de San Nicolás y Santa Cruz, y corresponde hoy á la puerta de la capilla del Espíritu Santo.—Las de la Vía Sacra y de San Pelayo estaban en la cabecera del templo, á uno y otro lado de la capilla del Salvador.—La de la Canónica estaba próximamente en donde hoy la de la Quintana entre las antiguas capillas de San Fructuoso y San Juan Bautista, y ocupaba el centro del brazo derecho del crucero.—La quinta, estaba en este mismo brazo,

1 *Historia y descripción de la Basílica Compostelana*.—Zepedano, pág. 330.
2 Nos referimos á la izquierda del observador.

frente á la de la Canónica. La sexta, estaba en la nave pequeña, de la derecha del trascoro, poco antes de la puerta de la capilla de las Reliquias. Estas dos últimas portadas comunicaban con el Taller de los picapedreros, que estaba en el ángulo que hoy ocupa el claustro.—La de la Escuela estaba en la otra nave pequeña del trascoro, frente á la sexta portada. De estas dos portadas, sexta y séptima, aún se ve hoy delineado en el muro el arco de la puerta.

Nótese que en el brazo izquierdo del crucero había sólo una puerta pequeña, la de Santa María; y sin embargo, nada impedía que hubiese otra en frente, como en el otro brazo, ya que así lo reclamaba la simetría tan escrupulosamente guardada en todas las demás partes del templo.

En la gran portada del Norte, que fué reconstruida de nueva planta en el siglo pasado, se hallaban esculpidos de relieve nuestros primeros Padres en el Paraíso, alegorías de los doce meses del año y otras muchas figuras alusivas á la creación del mundo. En esta portada aparecía, pues, representado el poder creador del Padre Eterno.

En la gran portada del Mediodía, que es la única que subsiste en pié, en los tímpanos de las puertas están representados los principales pasos de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Hállase por lo tanto aquí significada de un modo especial la virtud salvadora del Hijo de Dios [1].

En la gran portada del Occidente, que en el último tercio del siglo XII ha sido sustituida por el célebre *Pórtico de la Gloria*, se hallaba figurada de alto relieve la Transfiguración del Señor. —La obra más grande del Espíritu Santo es la infusión de la plenitud de sus dones en la humanidad de Nuestro Señor Jesucristo, y una de las principales manifestaciones de esta obra es la Transfiguración verificada en el Tabor.—Aquí, pues, se hallaba indicada la fuerza vivificadora de la tercera persona de la Santísima Trinidad.—Además, el Espíritu Santo es el amor, el lazo, que une sustancialmente al Padre con el Hijo, y al Hijo con el

1 Cuando se reedificó la portada del Norte, algunas de las esculturas que la exornaban fueron colocadas, con bien poco feliz acuerdo, entre las que decoran ésta del Mediodía.

Padre, y por esto la portada en que estaba simbolizada la virtud vivificadora del Paráclito, se hallaba entre las que respectivamente constituían una alegoría de los atributos más característicos del Padre y del Hijo.

En resumen: la Basílica Compostelana es un símbolo del edificio místico de la santificación de nuestras almas. Las puertas por donde penetramos en este edificio representan, en primer lugar, la fe en la Santísima Trinidad, en el Padre que nos crió, en el Hijo que nos redimió y en el Espíritu Santo que nos santificó; y en segundo lugar, los siete sacramentos, que son los conductos por donde recibimos la gracia.—Tal es lo que quiso significar el arquitecto de la Basílica Compostelana al trazar las puertas de este magnífico templo.—Vese por esto cuán fácil les era á los fieles el hacer, al entrar en la iglesia, una protestación de fe.

Tratándose de alegoría en que se quería representar de un modo sensible la santificación de las almas, no podía prescindirse de la Cruz; y en efecto, una Cruz perfecta es la planta de la Basílica Compostelana. Pero para que la alegoría fuese más concreta, más gráfica, más expresiva, el artista, entre todos los misterios referentes á la Cruz, eligió el momento más sublime, aquel que nos recuerda San Juan en estas palabras [1]: *Et inclinato capite tradidit spiritum.* Para expresar esta circunstancia hizo el arquitecto que el eje de la Iglesia [2] al entrar en la capilla mayor sufriese una pequeña desviación hacia el lado del Norte, de modo que en lugar de confundirse los dos ejes, el de la capilla mayor y el del cuerpo de la iglesia, formando una sola recta, trazasen un ángulo muy obtuso, cuyo vértice cayese debajo de la cúpula [3]. De este modo la cabecera del templo viene á aparecer inclinada hacia su lado derecho, que es justamente el lado hacia el que se suele pintar caída la cabeza del Redentor en la Cruz. Nada más propio para fundamento de

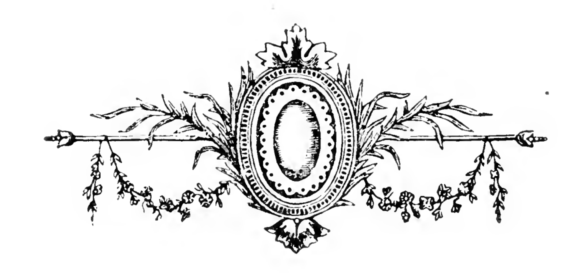
1 *Evang.*, cap. XIX, v. 30.

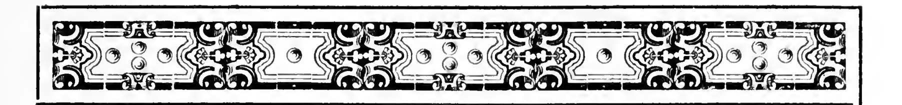
2 Entendemos por *eje* de la iglesia una recta imaginaria trazada en sentido longitudinal en el pavimento, que lo divida en dos partes exactamente iguales.

3 Esta particularidad no es exclusiva del templo compostelano. Caumont la notó en unas cien iglesias de este período.

tal alegoría, que aquel último aliento, que fué el principio de nuestra justificación.

Estos sublimes conceptos, que pueden aplicarse á cualquiera iglesia cristiana, eran muy propios de un templo, que como el de Santiago, era buscado en aquellos tiempos por todos los pueblos de Europa como lugar de redención y santificación.





APÉNDICE III

EL PÓRTICO DE LAS PLATERÍAS [1]

Con ocasión del desprendimiento de dos de las estátuas que decoran el Pórtico de nuestra Iglesia Catedral, llamado de *las Platerías*, hemos tenido facilidad para observar de cerca esta obra monumental, única quizás en su género.

La ornamentación de este Pórtico, como ya hemos dicho en otro lugar, se refiere especialmente al Hijo de Dios, hecho Hombre. La composición del magnífico cuadro, que se desarrolla á la vista del espectador al entrar en el templo por esta parte, está tomada del Capítulo II (v.s 8 y 11) de la Epístola de San Pablo á los Filipenses; de modo que el Pórtico viene á ser ampliación y ejecución de aquel sublime pasaje del Apóstol de las Gentes: "Se humilló á sí mismo, hecho obediente hasta la muerte, y muerte de cruz. Por lo cual Dios lo ensalzó y le dió

1 Publicado en la *Galicia Diplomática* de 29 de Marzo de 1884.

un nombre, que es sobre todo nombre; para que al nombre de Jesús se doble toda rodilla de los que están en los cielos, en la tierra y en los infiernos, y toda lengua confiese que el Señor Jesucristo está en la gloria de Dios Padre [1]."

Como lo requería el asunto, el cuadro está dividido en dos compartimientos. En el inferior, contenido principalmente en los dos tímpanos ó dinteles de las puertas, se vé representada la humillación del Salvador: *Humiliavit semetipsum factus obediens usque ad mortem, mortem autem crucis.* Allí se le ve traído y llevado por sucios y asquerosos demonios; allí le arrastran y manosean infames sayones; allí en fin apura hasta las heces el cáliz de la humillación y del abatimiento.

En el compartimiento superior, que está sobre los arcos que cubren las puertas, se ve esculpida la segunda parte del texto de San Pablo: *Propter quod et Deus exaltavit illum et donavit illi nomen, quod est super omne nomen: ut in nomine Jesu omne genu flectatur coelestiam, terrestrium et infernorum, et omnis lingua confiteatur quia Dominus Jesus Christus in gloria est Dei Patris.* Ya el artista tuvo buen cuidado de indicarlo expresamente. En efecto, á los dos lados de la estátua que representa á nuestro Santiago Apóstol se lee de alto á bajo la siguiente inscripción:

HIC IN MONTE IHESVM MIRATVR GLORIFICATVM [2].

Mas el maestro Bernardo, para el desarrollo de esta idea, tuvo presente aquel texto del Evangelio de San Mateo: "Y os digo que vendrán muchos de Oriente y de Occidente, y se asentarán con Abraham y Isaac y Jacob en el reino de los cielos; mas los hijos del reino serán echados fuera en las tinieblas ex-

1 «Humiliavit semetipsum factus obediens u[illegible]ue ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum et donavit i[illegible] nomen, quod est super omne nomen, ut in nomine Jesu omne genu flectatur coelestium, terrestrium et infernorum, et onmnis lingua confiteatur, quia Dominus Jesus Christus in gloria est Dei Patris.

2 «Aquí en el *monte* contempla á Jesús glorificado: *gloria est Dei Patris.*»— En el nimbo que rodea la cabeza de Santiago se lee además: IACOBVS ZEBEDEI (Jacobo hijo de Zebedeo). En el libro que el Apóstol sostiene en la mano, está igualmente grabada la salutación PAX BOVIS, que Santiago aprendió de los labios de su Divino Maestro y que dirige á los que entran en el templo.

teriores; allí será el llanto y el crujir de dientes" [1]. Y efectivamente, allí se ve rodeando al Señor, además de los Apóstoles, á Abráham, á Moisés, á Aarón [2], y á otros muchos patriarcas y profetas, y á otra gran muchedumbre: *multi ab Oriente et Occidente.*

El artífice se aprovechó igualmente de otros lugares paralelos, particularmente de Isaías [3] y de Micheas [4]. Isaías, que bien pudiéramos llamar el Profeta de las Gentes, hablando en el Capítulo II de la vocación de los gentiles, dice: "E irán muchos pueblos y dirán: Venid y subamos al monte del Señor y á la casa del Dios de Jacob [5]." Micheas, ampliando este mismo concepto, repite: "Y se apresurarán muchas gentes y dirán: Venid, subamos al monte del Señor y á la casa del Dios de Jacob, etc....." [6]. Por esta razón se ven, de una parte, cuatro ángeles en las enjutas convocando, á son de trompeta, á todos los pueblos de los cuatro puntos cardinales de la tierra: *a quatuor plagis terrae* [7]; y de otra, en el arranque de los arcos, cuatro feroces leones que están enseñando los dientes *(stridor dentium),* para alejar á los réprobos judíos, y á todos los que participan de sus aspiraciones de exterminar al Cristo.

A los pies del Salvador se admira un hermosísimo relieve de mármol blanco, que representa á Abraham saliendo de su sepulcro y contemplando absorto un florido tallo, que en el lenguaje simbólico del antiguo arte cristiano, indica á su descendencia, y en particular á Aquel de sus nietos en el cual habían de ser bendecidas todas las naciones: *Ascendet sicut virgultum coram eo* (Isaías LIII). Con esto quiso aludir el artista al conocido pasaje de San Juan, en que el Salvador, dirigiéndose á

1 «Dico autem vobis, quod multi ab Oriente et Occidente venient et recumbent cum Abraham, et Isaac et Jacob in regno coelorum: filii autem regni ejicientur in tenebras exteriores: ibi erit fletus et stridor dentium » (Cap. VIII, 11 y 12).

2 Justamente las estátuas que representaban á estos dos personajes bíblicos, Moisés y Aarón, fueron las que se desprendieron últimamente.

3 En muchos pasajes de sus Profecías, especialmente en los Capítulos LX y LXVI.

4 En el Cap. IV, 2.

5 «Et ibunt populi multi et dicent: Venite et ascendamus ad montem Domini et ad domum Dei Jacob.» (II, 3).

6 «Et properabunt gentes multae et dicent: Venite, ascendamus ad montem Domini, et ad domum Dei Jacob.....» (Cap. IV, 2).

7 Isaías, XI, 12.

los judíos, les dice: "Abraham vuestro padre deseó con ansia ver mi día; le vió, y saltó de gozó [1]." A los lados de Abraham, para que no quedase lugar á duda, se grabó, como alrededor de la estátua de Santiago, esta inscripción:

SURGIT ABRAHAM DE TVMVLO [2].

Al pie del cuadro que representa á Abraham se lee:

TRANSFIGV....O: IHESV [3].

Lo cual no era una monótona repetición del asunto que decoraba el Pórtico primitivo occidental de la Basílica, que, según Aymerico, era también la Transfiguración; pues aquí estaba representado el acto, el momento de la Transfiguración; mientras que en el Pórtico de la Platería están representados más bien los efectos, y éstos como asunto parcial.

No se terminan aquí las referencias bíblicas que se notan en esta incomparable fachada, que viene á ser como un compendio en piedra de la divina revelación. Anúnciase en varios pasajes del Génesis [4] que en la descendencia de Abraham habrían de ser benditas todas las naciones: pero en el Capítulo XXI [5] se advierte que Dios manifestó al Patriarca, que el hijo de donde partiría generación tan venturosa, sería, no el de la fecunda sierva Agar, Ismael, sino el de la estéril esposa Sara, Isaac: *In Isaac vocabitur tibi semen;* si bien también en Ismael tendría Abraham larga progenie [6].—Recuerda S. Pablo en la Epístola á los Gálatas esta doble generación de Abraham y dice: "Porque escrito está, que Abraham tuvo dos hijos, uno de la sierva y otro de la libre. Mas el de la sierva nació según la carne, y el de la libre por la promesa" [7].—La generación espiritual *(per repro-*

1 «Abraham pater vester exultavit ut videret diem meum; vidit et gavisus est.» (Cap. VIII, v. 56).

2 «Levántase Abraham de su sepulcro.»

3 «*Transfiguratio Jesu:* Transfiguración de Jesús.»

4 Cap. XII, 3; XVIII, 18; XXII, 18.

5 Vers. 12.

6 «Sed et filium ancillae faciam in gentem magnam...» (Gen. XII, 13).

7 «Scriptum est enim: quoniam Abraham duos filios habuit, unum de ancilla et unum de libera. Sed qui de ancilla, secundum carnem natus est; qui autem de libera per repromissionem.» (Ad Galatas, IV, 22 y 23).

missionem), de Abraham ya se hallaba representada en le Pórtico por el florido tallo que contemplaba absorto el Patriarca. El artista quiso también hacer aquí sitio á la generación carnal, esculpiendo debajo de Abraham á la esclava Agar con su vientre prominente. Y para denotar su condición de sierva, la figuró con los lomos agobiados bajo el peso de un fardo y con una cesta entre sus manos. Es una visible referencia al vers. VI del Salmo LXXX: *Divertit ab oneribus dorsum ejus; et manus ejus in cophino servierunt.*

No nos detendremos más en describir este Pórtico que ofrece materia para llenar un libro; pero no dejaremos de hacer resaltar aquí la oportunidad con que los antiguos artistas cristianos procuraban excitar en la mente de los fieles á la entrada del templo, tan santos y sublimes recuerdos. Suele despreciar nuestra culta época á aquellos siglos, como siglos bárbaros, fanáticos, groseros, envilecidos. No es señal de gran cultura injuriar duramente lo que no se conoce.

En el espacio que hay entre la imagen del Salvador y la del Apóstol Santiago están esculpidas en sentido vertical estas letras: ANF (onsus) REX.—El Rey Alfonso de que aquí se hace mención es el Sexto, en cuyo tiempo empezó á levantarse esta fachada (año de 1078).

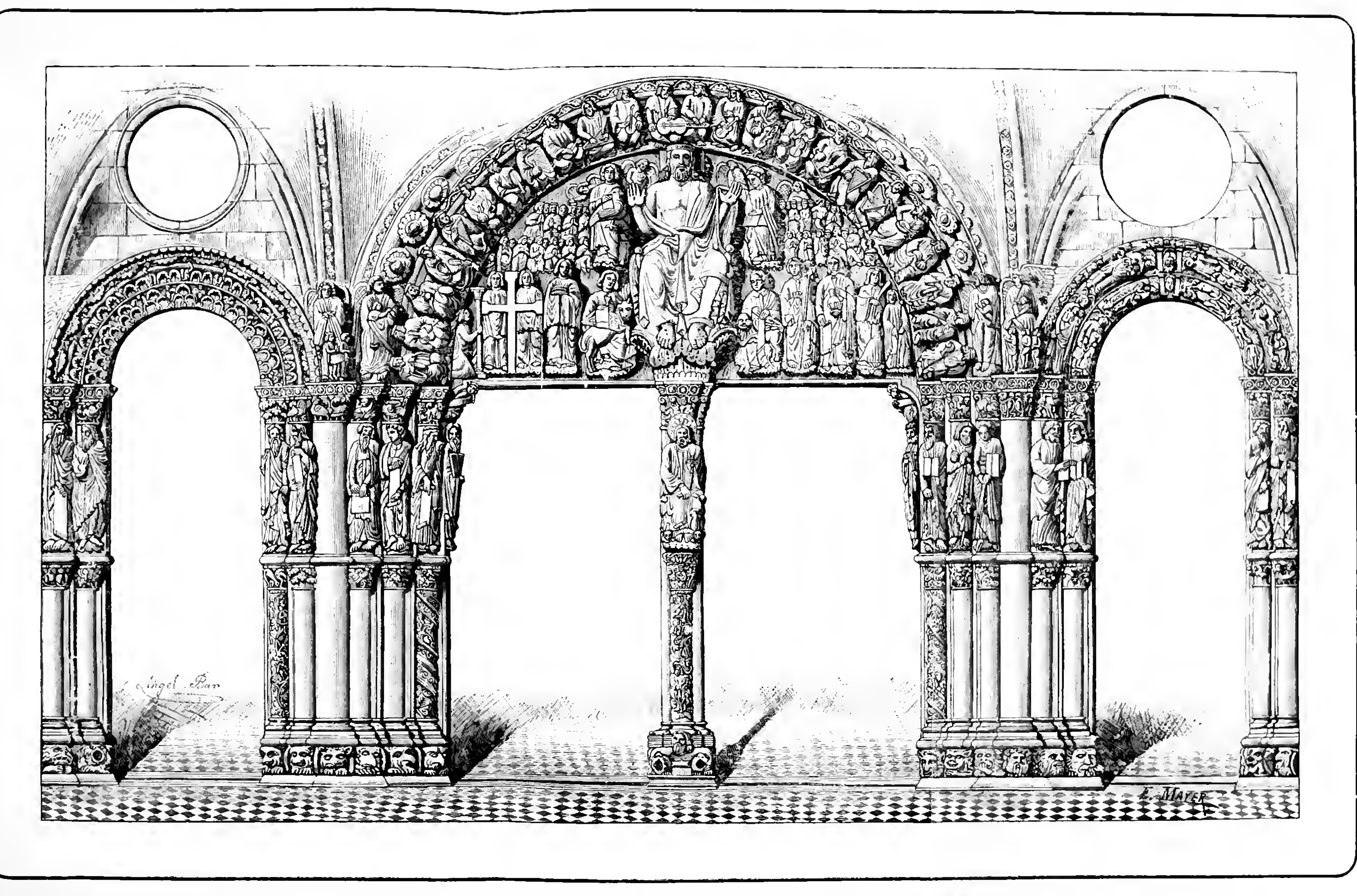
El Pórtico sufrió ya algunas reparaciones, que en honor de la verdad, no alteraron hasta ahora substancialmente la unidad y armonía de su composición. A fines del siglo pasado algunas piezas, que habían sido del antiguo Pórtico de la *Azabachería,* han sido trasladadas á este de la Platería é incrustadas en el muro. Tales fueron la formación de Adán, la de Eva, la expulsión de nuestros primeros Padres del Paraíso, etc... En la presente ocasión las estátuas de Moisés y Aarón han sido restituídas á su lugar, y los huecos que había, efecto sin duda de otros antiguos desprendimientos, se llenaron con otras efigies de Apóstóles, Patriarcas y Profetas que habían pertenecido al citado Pórtico de la Azabachería. Para mayor seguridad, las antiguas grapas de hierro con que las estátuas estaban fijas en el muro, han sido sustituídas por otras de bronce.



ÍNDICE

NOTA.—Los grabados números 21 al 24, están sacados de fotografías.





ALZADO Y VISTA GENERAL DEL "PÓRTICO DE LA GLORIA" EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.

(Alto 9'70m; ancho 17'50m.)



